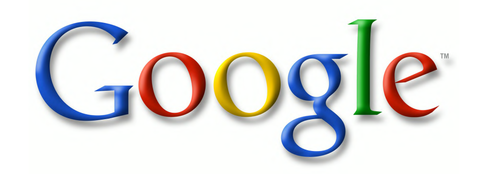


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

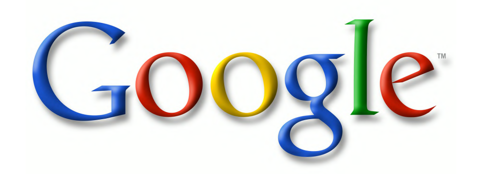
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

STÖCKER

BH
193
S69

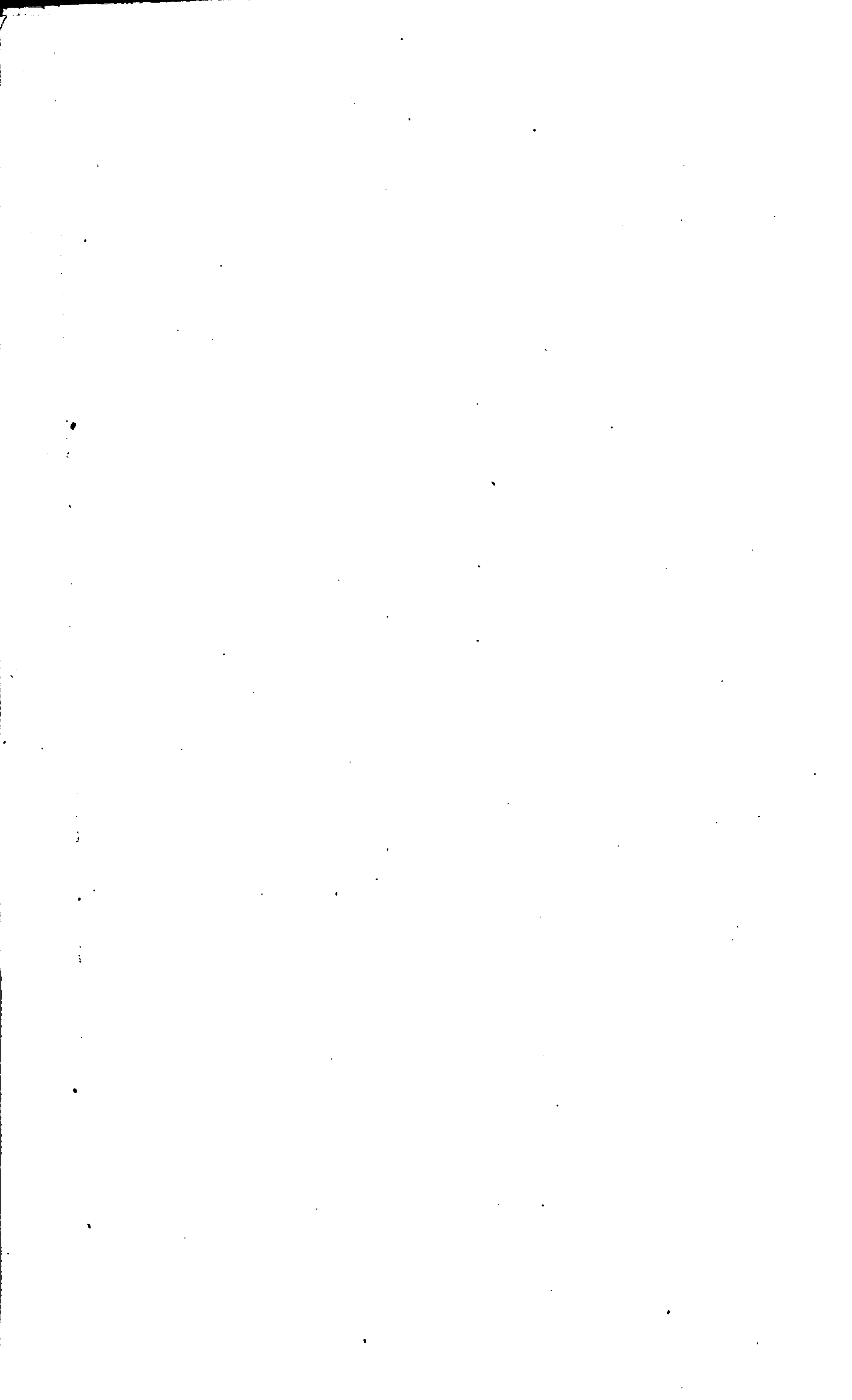
UC-NRLF

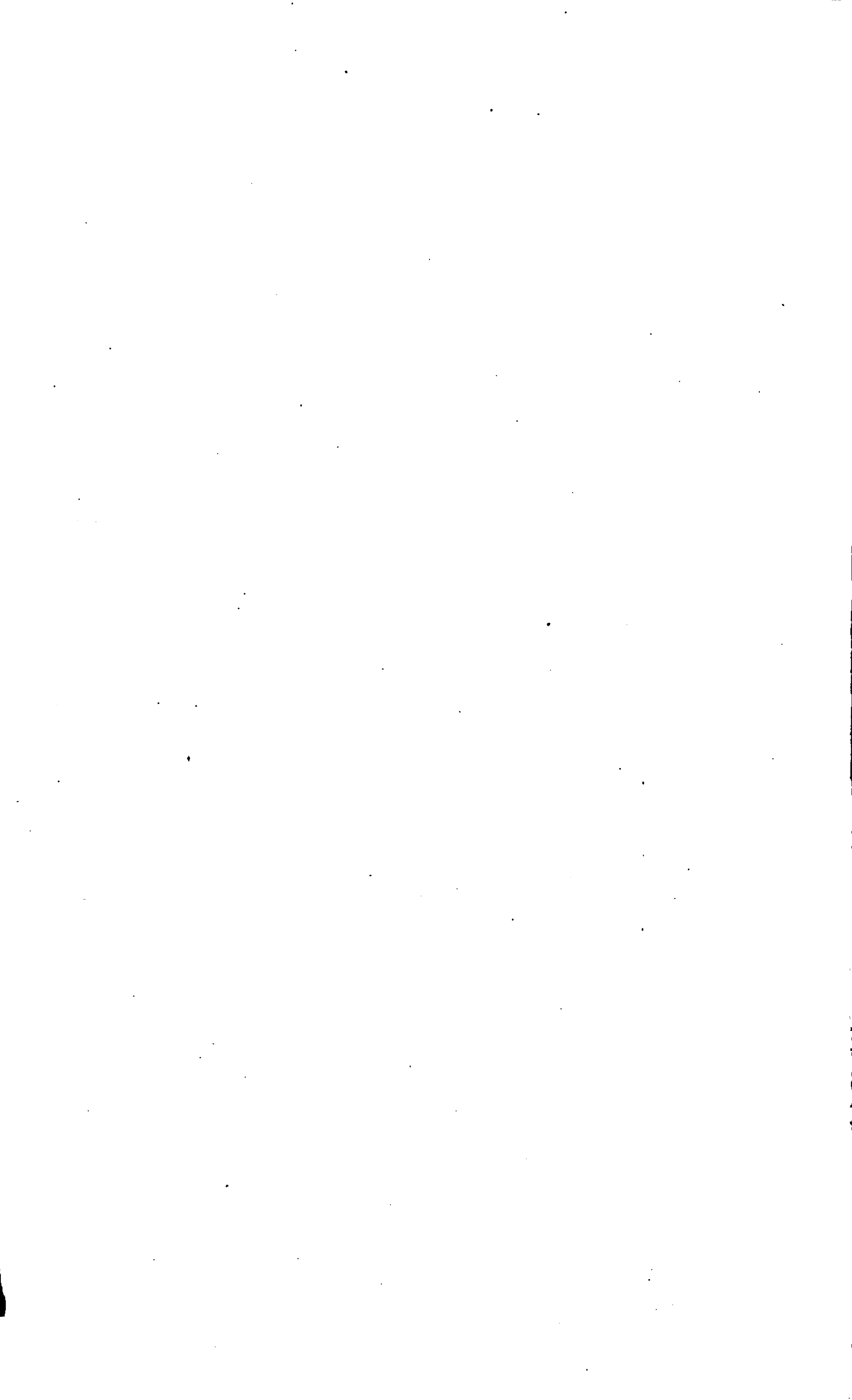
$B 285 932

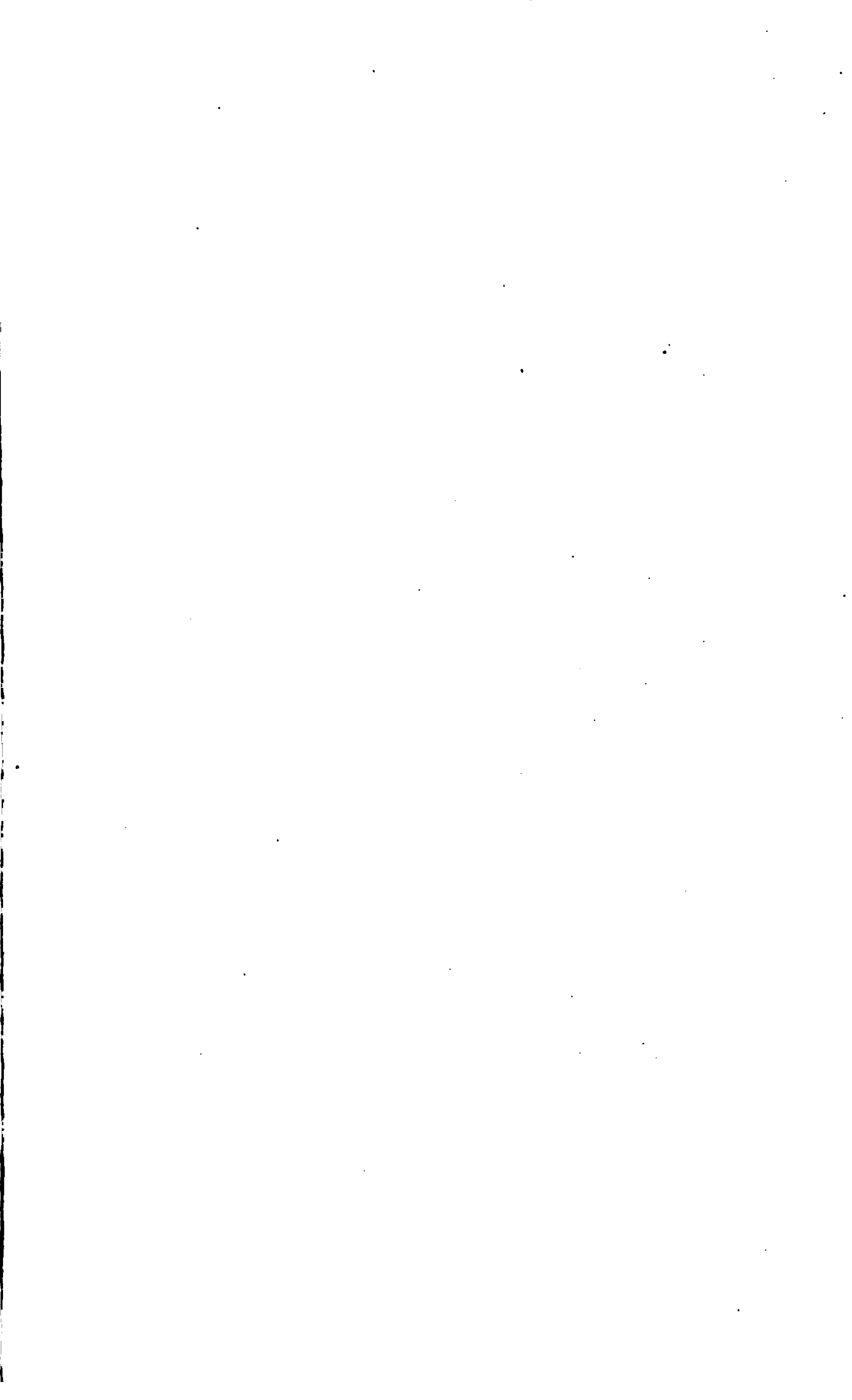
BH 193 S69

YB 22929

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
GIFT OF
Bern Univ.
Class







DEC 23 1902

Zur Kunstanschauung

des XVIII. Jahrhunderts.

Von Winckelmann bis Wackenroder.

Inaugural-Dissertation

der

philosophischen Facultät

der

Universität Bern

zur

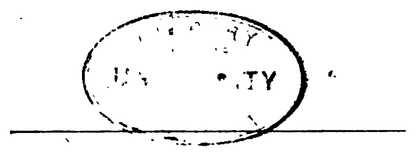
Erlangung der Doctorwürde

vorgelegt

von

Helene Stöcker

aus Berlin.



BERLIN.

MAYER & MÜLLER.

1902.

Mit Genehmigung der hohen philosophischen Facultät enthält diese Dissertation nur einen Teil der eingereichten Arbeit. Vollständig wird diese als Heft XXVI der „Palaestra“, herausgegeben von Erich Schmidt und Alois Brandl, erscheinen.

Von der philosophischen Facultät auf Antrag des Herrn Prof. Dr. Walzel angenommen.

Bern den 3. Juli 1901.

Der Dekan
Prof. Dr. E. Freymond.

Edda und Wolfram

gewidmet.



Einleitung.

In demselben Jahre, in dem der edle Träumer Carstens in Rom starb, für den die Kunst in Wahrheit eine religiöse Liebe und eine geliebte Religion gewesen war, in demselben Jahre 1797 erschienen in Berlin die „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ von Wackenroder.

Dieses Jahr 1797 ist wie ein Wendepunkt in der künstlerischen und ästhetischen Entwicklung unserer Kultur. Es ist die Zeit, in der Goethe mit Heinrich Meyer die Herausgabe der „Propyläen“ vorbereitet, die ins Heiligtum antiker Kunst zurückführen sollten. Schiller hat soeben seine Anschauungen in den ästhetischen Schriften niedergelegt, die auch ihn fast zu einer Religion der Kunst geführt hatten. Friedrich Schlegel stellt in Reichardts „Lyceum“ die Kunstansichten Georg Forsters dar und giebt seinen Aufsatz über das „Studium der griechischen Poesie“ heraus, der, vor Schillers Abhandlungen entstanden, das Wesen der antiken und modernen Kunst fein charakterisierte, während sein Bruder Wilhelm die Herderschen Übersetzungen des katholischen Neulateiners Balde pries.

Und nun kommen die „Herzensergiessungen“ Wackenroders, in denen das künstlerische Programm der Romantik zum erstenmal in echt romantischer Form ausgesprochen ist. Hier finden wir zuerst alles das beisammen, was das eigentliche Wesen der Romantik ausmacht: die Betonung des subjektiven Gefühls gegenüber dem Verstand, der Freiheit gegenüber der Regel,

der Toleranz gegenüber dem System — die Hinneigung zu mittelalterlicher Kunst, Religion und Dichtung — die Betonung des nationalen Momentes, — die mit der Abwendung vom Plastischen verbundene Neigung zum Musikalischen — und endlich, wie das aus Anschauungen, die dem Gefühl den Vorrang geben, so leicht erklärlich ist, die Verwischung der Grenzen, nicht nur zwischen den einzelnen Künsten, sondern auch zwischen Kunst und Religion. Von allem diesem findet sich die erste Spur in dem kleinen fein gedruckten, elegant ausgestatteten Buch vom Jahre 1797, das ohne Verfassernamen mit dem Titel: „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ erschien. Dies zierliche Buch ist wirklich, wie Brandes sagt, gleichsam die „Urzelle der Romantik“.[1]) Seine Keimfähigkeit habe sich als bewundernswürdig stark erwiesen, so wenig es selbst das Erzeugnis einer energischen Schöpferkraft sei. Lauter epheuartig rankende Stimmungen, lauter passive Eindrücke, aber in so klarem und reinem Wachse abgedrückt, dass das Gepräge kräftig und bestimmt geworden sei. „Herzensergiessungen“, ein Strom inniger und religiöser Begeisterung für die Kunst — im schlichtesten Stil mit wenigen, einfachen Ideen geschrieben, ohne Theorie und Ästhetik. Das Buch sei also nicht das Produkt eines grossen oder bedeutenden Geistes.

Aber es hat doch mehr wahrhaft eigene Töne als alle Werke Tiecks zusammen genommen.

Das einzig wahre Verhältnis zur Kunst ist ihm die Andacht, und die grossen Künstler sind für ihn auserwählte und gottbegnadete Heilige. Seine Bewunderung ihnen gegenüber ist die eines anbetenden Kindes.[2]) Man kann die „Herzensergiessungen“ Wackenroders nicht verstehen, wenn man sich nicht ganz in jene Zeit versetzt, in der durch die Aufklärung die Religion so sehr gesunken war, dass die nach tieferem Gehalt sich sehnenden

---

[1]) Brandes: Hauptströmungen d. Litt. d. 19. Jahrh. II, 103 f.
[2]) Brandes: Hauptströmungen II, 104.

Gemüter sich in den wunderlichsten Experimenten bewegten, um eine „neue Kirche zu stiften“.[1] Für die Deutschen wurde die Kunst das neue Evangelium. Winckelmann und Herder, Goethe und Heinse hatten diese Kunstbegeisterung allmählich heraufbeschworen; aber zum Kultus des Antiken, zur Andacht für die Skulptur (man denke nur an Goethes ersten Besuch des Dresdener Kabinets) gesellte sich nun die Begeisterung für das Mittelalter, die von der Beschäftigung mit der Poesie des Mittelalters auch — durch Wackenroders Bemühungen — auf die bildende Kunst überging.

Wackenroder war einer der ersten, der für die Kunst des Mittelalters in dieser Weise erglühte. Es war die Freude eines kindlichen Gemütes, da Geist und Leben zu finden, wo der damaligen Ansicht zufolge, nur Barbarei, Aberglaube und Unwissenheit geherrscht hatte. Man kann Wackenroders Kunstanschauungen aber auch nicht verstehen, wenn man sich nicht klarmacht, dass nicht nur die Religion, sondern auch die bildende Kunst selbst so tief gesunken war, dass Carstens 1792 darüber sogar aus Rom berichten musste:

„Kein einziges Gemälde ist mir zu Gesicht gekommen, worin nur eine Spur zu sehen, dass sein Verfasser je die unsterblichen Werke von Raffael und Michel Angelo gesehen hätte. Gedankenlosere Malereien sind mir noch nicht vorgekommen. Es scheint diesen Künstlern nie eingefallen zu sein, dass die Kunst eine Sprache der Empfindung ist, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört. Alles Mechanische der Kunst verstehen diese Männer sehr gut, und es scheint, als ständen sie in der Meinung, dass die Kunst darin bestände. Die alten, wahrhaft grossen Meister wandten allen Fleiss auf die Hauptsache und behandelten die Nebensache so, dass sie ersterer nicht schadeten. Die Franzosen waren noch bei

---

[1]) Karl Rosenkranz: L. Tieck und die romant. Schule, Hall. Jahrb. 1838, S. 1251.

weitem die besten — mit den deutschen Malern sieht es hier elend aus.“ [1])

Noch trauriger aber womöglich sah es in Deutschland, sah es in Berlin selbst um den Betrieb der Kunst aus. Chodowiecki, der 1797 Direktor der Berliner Akademie wurde, und in dem ein wenig vom Geist Dürers lebte, war vielleicht der Einzige, den man einen Künstler nennen durfte. Aber er blieb auf das Gebiet der Buchillustration und der sittenbildlichen Schilderung beschränkt. Der leidenschaftliche Ruf der Stürmer und Dränger nach Natur hatte in der Malerei kein Echo gefunden; denn selbst da, wo Dichtung und Malerei sich berührten, wie in Friedrich Müller, kam es schliesslich nur zu Ergebnissen, die Spukgestalten aus der Welt Michel Angelos glichen. [2])

In der That spielten Akademien und Gallerien bei den meisten deutschen Künstlern des 18. Jahrhunderts die Hauptrolle.

So wurden zwar Talente gefördert und ausgebildet, aber selbständige Genies konnten die Akademien und Gallerien natürlich nicht schaffen. [3]) Die „Nachahmung“ als die eigentliche Thätigkeit des Künstlers erschien so selbstverständlich, dass selbst Winckelmann nur an die Stelle moderner Figuren die alten Griechen setzte. Nachahmer waren daher auch fast alle deutschen Maler dieses Zeitraums. Das Ergebnis war, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eine allgemeine Charakterlosigkeit der Auffassung, der Zeichnung und Färbung, mit der jedoch in manchen Fällen noch eine gute Technik verbunden war.

Die Kunst war in der That eine Dienerin der Mode geworden, wie Wackenroder klagt; sie diente ausschliesslich dem höfischen Luxus und dessen Nachahmung in den Kreisen der besseren Gesellschaft. Man schätzte sich glücklich, wenn französische Maler als Lehrmeister nach

---

[1]) Riegel: Gesch. des Wiederaufblühens d. deutsch. Kunst. Hannover 1876, S. 80.

[2]) Janitschek: Gesch. der Malerei 1889, S. 586.

[3]) Woltmann-Woermann: Gesch. der Malerei III, 1184 f.

Deutschland kamen, wie etwa Louis Silvestre nach Dresden, Antoine Pesne nach Berlin.[1]) An Technik überragten sie die deutschen; aber auch die Dietrich und Oeser, Tischbein und Graff standen im Vergleich zu ihren Leistungen in übertriebenen Ehren.

Da man den tieferen Geist der Kunst verloren hatte, konnte ein redlicheres Talent bei der Darstellung ernsterer Vorwürfe nur in Vorzügen äusserer Art seinen Leistungen einen Wert zu erringen suchen.

Der damalige Direktor der Gallerie, Puhlmann, hält in seiner „Beschreibung der Bildergallerie zu Berlin 1790“ Adrian van der Werff für einen der grössten Maler seiner Zeit, Veroneses „Hochzeit zu Kana“ ist ihm der „Triumph der Malerei“, während er Dürers harten, gothischen Geschmack tadelt. In Le Sueur dagegen sieht er den französischen Raphael, weil er beständig nach der Antike arbeitete.

Bei diesen Zuständen ist es kein Wunder, wenn ein Mensch mit so hoher, ehrfürchtiger Kunstliebe wie Wackenroder sich von solchem Betrieb der Kunst aufs entschiedenste abwendete. Es ist seiner Meinung nach nicht damit gethan, „die Hand in gelenkiger Führung des Pinsels zu üben“.[2]) „Die eigentliche innere Seele der Kunst fassen nur einzelne ausgewählte Geister auf einmal, mag auch schon die Führung des Pinsels noch so mangelhaft sein. Alle die Aussenwerke der Kunst hingegen werden nach und nach durch Erfindung, Uebung und Nachdenken zur Vollkommenheit gebracht“.[3])

Die innere Verwandtschaft zwischen dem Maler, der sich zum Märtyrer seiner Kunst machte, zwischen Carstens und dem jungen Kunstbegeisterten, den der Zwiespalt zwischen seiner hohen Liebe zur Kunst und dem aufgezwungenen Beruf aufrieb, zeigt sich auch in dem, was

---

[1]) Riegel: Gesch. des Wiederaufblühens der deutschen Kunst 1876, S. 15 f.

[2]) Herzensergiessungen 1797, S. 36.

[3]) Herzensergiessungen 1797, S. 72 f.

sie beide gemeinsam verurteilen. Es klingt, als ob Carstens es geschrieben hätte, wenn Wackenroder dann fortfährt: „Die Neueren scheinen garnicht zu wollen, dass man ernsthaft an dem, was sie uns vorstellen, Teil nehmen solle. Sie arbeiten für vornehme Herren, welche von der Kunst nicht gerührt, sondern aufs Höchste geblendet und gekitzelt sein wollen. Sie bestreben sich, ihr Gemälde zu einem Probestück von recht vielen lieblichen und täuschenden Farben zu machen; sie prüfen ihren Witz in Ausstreuung des Lichtes und Schattens, aber die Menschenfiguren scheinen öfters blos um der Farben und um des Lichtes willen, wahrlich, ich möchte sagen, als ein notwendiges Übel im Bilde zu stehen.“ [1]) So scharf er mit Carstens die Mängel der Kunst seiner Zeit erkannte, so prägnant er sie auszudrücken wusste, so durchschaute er nicht minder scharf den Grund dieser Thatsache.

Es ist in der That, wie Veit Valentin mit Recht sagt [2]), als ob er sich gegen Winckelmann wendete, der, noch ganz im akademischen Geiste befangen, für die Künstler den Weg, selber gross zu werden, nur in der Nachahmung fand.

Wackenroder aber glaubte nicht daran, dass der Weg zur Grösse durch die Nachahmung der Griechen gehe — er sagte: „Die besten späteren Meister, bis auf die neuesten Zeiten, haben fast alle kein anderes Ziel gehabt als irgend einen der ersten Ur- und Normalkünstler, oder auch gar mehrere zusammen, nachzuahmen, und sind auch nicht leicht auf andere Weise gross geworden. Selbst der hohe und wohlverdiente Ruhm der Reformatorschule der Carracci ist auf kein anderes Verdienst gegründet. Aber wen ahmten die alten Meister selber nach? Sie schöpften die ganze neue Herrlichkeit aus sich selber!“ [3]) So ist er fest überzeugt: „Keinen höheren, der Anbetung würdigeren Gegen-

---

[1]) Herzensergiessungen 1797, S. 115.

[2]) Veit Valentin: Dohme, Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1882. I, 32.

[3]) Herzensergiessungen 1797, S. 177 f.


LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

stand in der Welt der Künstler giebt es als ein ursprünglich Original!“

Das war das Entscheidende, womit er über Winckelmann hinausgang und die Parole für eine neue Kunstentwicklung ausgab.

So fromm begeistert hatte bis dahin das Evangelium der Kunst noch niemand gepredigt.

Oder wenigstens seit Winckelmann nicht. Denn wer wollte diesem im echt platonischen Sinne Begeisterten die intensivste Kunstfrömmigkeit absprechen? Beruht doch eben darin sein Wesen und seine Wirkung.

Aber dieselbe Andacht, die Winckelmann allein den göttlichen Gestalten der Antike entgegenbrachte, während die moderne Kunst und Malerei für ihn so gut wie nicht vorhanden war — den einzigen Raphael Mengs etwa ausgenommen — dieselbe Andacht hatte Wackenroder nicht nur für die himmlische Schönheit Raphaels, sondern auch für die herbe, charakteristische Kunst Dürers und der altdeutschen Schule.

Wir glauben heute nicht mehr daran, dass Pallas Athene kampfgerüstet aus dem Haupt des Zeus entspringe — wir suchen bei jeder Erscheinung nach den verschiedenen Einflüssen, die sie bestimmt haben, nach den einzelnen Strömungen, aus denen sie zu einer neuen Einheit zusammengeflossen ist.

Und wenn wir nun kritisch prüfend den Blick rückwärts wenden, um die Linie zu verfolgen, die von Wackenroders Manifest der romantischen Kunst zurückführt zu Winckelmanns unbedingter Apotheose der klassischen, antiken Kunst, so werden wir manche einzelne Spur finden, die sich schon als eine Opposition gegen die absolute Gültigkeit der Antike erweist. Ihre Macht wurde freilich erst durch den Siegeszug der Romantik wirklich gebrochen, die ein germanisch-christliches Mittelalter dem griechisch-heidnischen Altertum an die Seite stellte und damit dem deutschen Wesen zu seinem vollen Ausdruck verhalf.

Fünf Hauptströmungen lassen sich als eigentlich „romantische“ in den „Herzensergiessungen“ und „Phantasien“ nachweisen, die freilich, jede für sich betrachtet, auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schon ihre Vorläufer hatten, die aber in dieser Zusammensetzung doch erst bei Wackenroder auftreten.

Es ist, um es noch einmal festzustellen, die Verherrlichung des Gefühls gegenüber dem Verstand, die tolerante historische Kunstbetrachtung gegenüber der streng klassischen, die aus dem Interesse für christliche Kunst fliessende Verschmelzung von Kunst und Religion, die Liebe zum deutschen Mittelalter und endlich das intime Verständniss für Musik und für Musikalisches, auch in der Dichtung.

Unsere Aufgabe wird es sein, zu untersuchen, wie weit diese Strömungen in das 18. Jahrhundert zurückreichen; in welchem Grade romantische Kunstanschauungen, deren frühester Repräsentant Wackenroder ist, auch im rationalistischen 18. Jahrhundert schon sich durchzusetzen versuchen. Dass unsere Betrachtung daher den Titel trägt: „Von Winckelmann bis Wackenroder“ bedarf einer Persönlichkeit wie der Winckelmanns gegenüber wohl keiner besonderen Rechtfertigung.

Gefühlsströmung.

Durch die ganze zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts geht der Zug nach stärkerer Betonung der subjektiven Gefühle und ihrer Rechte. Wie sich von Rousseau aus diese Strömung auf eine Reihe unserer bedeutendsten Geister, besonders auf Herder und den jungen Goethe überträgt, kann hier nur kurz erörtert werden. Aber auch schon in Klopstock war — ohne Rousseauschen Einfluss — diese Stimmung erwacht, und es ist sehr bezeichnend, dass Wackenroder diese Verwandtschaft fühlt. Noch bis 1793 hat er eine grosse Verehrung für ihn bewahrt, so dass er sich auf der Rückreise von Göttingen in die Heimat in Hamburg nicht versagen kann, den grossen Dichter persönlich aufzusuchen — eine Bekanntschaft, die ihn freilich sehr enttäuscht.[1])

Schon in Winckelmann selbst war eine Tendenz zur stärkeren Betonung des Gefühls gegenüber dem Verstand. Man hatte, wie Justi sagt[2]), auch die Gebiete des geistigen Lebens, wo nichts zu zählen und zu messen war, mit kurzsichtigen Versuchen der deduktiven Methode belästigt und die Reaktion, die allen Systemgeist verbannt wissen wollte, war nur zu natürlich.

Auch Winckelmann konnte sich dem nicht entziehen, abgesehen davon, dass ihn seine eigene hohe Kunstbegeisterung oft über die Schranken des einseitigen Systems

---

[1]) Eine ähnliche Vorliebe für Klopstock findet sich in Jugendbriefen Friedrich Schlegels an seinen Bruder Wilhelm.

[2]) Justi, Winckelmann. 2. Aufl. I, 96.

hinausführen musste. Als er daran ging, eine Theorie des Schönen aufzustellen, da vermochte er in den „Proportionen“ nur eine Vorbedingung der Schönheit zu finden, da sie ihrem Wesen nach der Zahl und dem Mass nicht unterworfen sei. Die Mathematik betrachtete er mit steigender Abneigung; er erklärte sich für unfähig, „mit der Modewissenschaft, die in Hexenstichen aus Zahlen bestehe, sich abzugeben, da er sie nicht schätzen könne.“ Er erkannte deutlich, dass nichts mehr von der Natur entfernt als ein Lehrgebäude und eine strenge Folge nach demselben, dass die Natur unter Regeln, Sätzen und Vorschriften sich verliert und unkenntlich wird. Das alles macht ihn für uns zu einem Bundesgenossen des Klosterbruders, dem ja sogar Aberglaube erträglicher schien als Systemglaube.

Auch in seiner Kunstgeschichte giebt Winckelmann, nach Herders Wort, mehr eine „historische Metaphysik des Schönen“ als eigentliche Geschichte.[1]) Er ist mehr von Plato inspiriert als von Herodot. Er fand sich, wie Justi es ausdrückt[2]), sympathisch berührt durch Platos hohe Worte vom „Ewigschönen und dessen Abglanz in der Erscheinung.“ Nichts habe er sehnlicher gewünscht, als dass es ihm gelingen möge, das Wesen der Schönheit zu ergründen, die Antwort zu geben, die Platos philosophische Muse in ihren wundersamsten Eingebungen nur in Bildern mitgetheilt hatte, in Bildern freilich, die Jahrtausende ihm nachzudenken und nachzuträumen suchten. Winckelmann war sich ebenso klar wie Wackenroder: „Das Schöne liegt über unsern Verstand hinaus“; und „wenn auch das Schöne in allgemeinen Begriffen bestimmt werden könnte, so würden sie dem, dem vom Himmel das Gefühl versagt ist, nicht helfen.“

Mit den Jahren gelangte er immer mehr zu der Ansicht, dass es in der Natur schönere Gestalten gebe als

---

1) 1. Krit. Wäldchen S. 12.

2) Justi, Winckelmann III, 179.

in der Kunst, wie ihm seine eigenen Beobachtungen und Erfahrungen in Italien zeigten. Trotzdem war es ein unabweisbares Bedürfnis seiner Natur, in der Kunst höhere Gestalten anzuschauen und zu verehren. Auch er suchte, wie Wackenroder, im Kunstwerk „Nahrung für Schwärmerei“. Ja, der Heide Winckelmann, der um der Kunst willen zum Katholicismus übergetreten war, kommt doch schliesslich zu einem Mysticismus, wie ihn schon Plato gehabt hatte: die Betrachtung der von Gott ausfliessenden und zu Gott zurückkehrenden Schönheit führt auch ihn zu dem Satz: „Die höchste Schönheit ist in Gott.“ [1])

Der kunstbegeisterte Jüngling Wackenroder sieht dann später in Kunst und Natur zwei Offenbarungen der Gottheit, zwei Ströme, die von ihr ausgehen und zu ihr, als ihrem höchsten Ursprung, wieder zurückkehren.

Winckelmann selbst sucht den Wert seines Hauptwerkes, seiner „Kunstgeschichte“, nicht etwa in der Belesenheit, die den Lesern seiner Zeit, vor allem Lessing, so imponirte, sondern in der Empfindung, dem Kunstsinn, den er dazu mitbrachte.

Auch Winckelmann hat schon, wie die Romantiker später, über die Verbrauchtheit der Stoffe und die Leerheit der Gemälde geklagt. Das Heilmittel, das er vorschlägt, ist die Allegorie, wie es für Wackenroder und Friedrich Schlegel später das Heilmittel war. Er fasste freilich den Begriff so weit, dass auch die Mythologie mit eingeschlossen ist. „Die ganze Mythologie war ein Gewebe von Allegorien.“ [2]) Er war sich allerdings vollkommen klar darüber, dass die Allegorie als natürliche Form des Menschengeistes der Vergangenheit angehöre.[3]) „Unsere Zeiten sind nicht mehr allegorisch wie das Altertum, wo die Allegorie auf die Religion gebaut und mit ihr verknüpft war“. So will er denn beim Altertum Anleihen machen, während Wacken-

---

[1]) Justi, Winckelmann III, 188.
[2]) Justi, Winckelmann I, 366.
[3]) Justi, Winckelmann I, 236 f.

roder auf das Mittelalter zurückging und Friedrich Schlegel gar eine neue Mythologie schaffen wollte.[1])

Eine seltsame Übereinstimmung in Bezug auf die Einseitigkeit ihres künstlerischen Sinnes lässt sich bei diesen sonst so wesensverschiedenen Kunstaposteln wahrnehmen. Beide hatten im Grunde nur Sinn für eine der bildenden Künste und wirkten vielleicht gerade durch diese Einseitigkeit so stark. Winckelmann meinte, wenn er von Kunst sprach, im Grunde nur die Plastik; für Colorit, Beleuchtung, Handlung und Composition, kurz, für das eigentlich Malerische hatte er wenig Sinn. Das Moderne und gar das Christliche in der Kunst blieb ihm ein verschlossenes Buch, wie schon A. W. Schlegel feststellte.[2]) Er hat weder Michel Angelo, noch Correggio verstanden, und an Raphael (dessen „Sixtina" das einzige Werk christlicher Kunst ist, von dem wir eine Schilderung Winckelmanns besitzen) liebte er nur „den Anklang an die Linieneleganz und die massvolle Ruhe der Alten." Sein Biograph Justi meinte daher, das Kapitel über Malerei wäre besser fortgeblieben. Wackenroder dagegen dachte eigentlich nur an die Malerei, vielleicht auch an die Baukunst. War Winckelmanns Verdienst, „Gefühl und Verständniss des Schönen gewahrt und geschichtlich begründet zu haben," so hat seine Theorie von der „Nachahmung der Griechen" nur eine bildende Kunst von halbem, schattenhaftem Leben hervorzubringen vermocht; Thorwaldsen und Carstens etwa ausgenommen. Wackenroders kindlich gläubiges Stammeln dagegen, so sehr es an geistiger Bedeutung hinter Winckelmanns Werk zurücksteht, hat auf die bildende Kunst ungleich belebender und erfrischender gewirkt. Auch in dem milden Eklekticismus eines Chr. L. Hagedorn, der 1762 seine: „Betrachtungen über die Malerei" veröffentlichte, steckt, wie Justi sehr fein hervorgehoben hat[3]), ein starkes Gefühlsmoment.

---

[1]) Siehe auch Herders Idee einer Mythologie: Haym I, 163 f.

[2]) Schriften der Goethe-Gesellschaft 13, LIV; W. Schlegels Werke IV, 323 ff.

[3]) Justi, Winckelmann I, 328 f.

Mochte er auch einerseits als der Vorläufer der Periode der Renaissance des Altertums erscheinen, andererseits ist er doch deutlich beherrscht von dem Gefühl des unauflöslichen Zusammenhanges der Kunst mit Volkstum und persönlichem Leben. Er suchte viel weniger Vollkommenheit der Form als Empfindung. Er betrachtet die Malerei, wie man kurz darnach auch die Poesie zu betrachten begann: als Mittel zur Bildung des Herzens, der feinen Empfindungsfähigkeit, als Hilfe gegen die Verknöcherung und Unwahrheit, die über allen Lebensverhältnissen lag. Ihm ist der Künstler nicht nur in der ersten Begeisterung ein Dichter und hernach ein Handwerker, seine Begeisterung muss bis zuletzt ausdauern. „Nur der wird künstlerisch Grosses zu schaffen vermögen, der einen mit seiner Gefühlsart übereinstimmenden Gegenstand malt".

Hagedorn bedeutete in der That, wenn auch in weniger grandioser Art, für die „Betrachtung der Malerei", was Herder zuerst für die Betrachtung der Litteratur wurde, und was mit Wackenroder dann von neuem für die bildende Kunst erstand.

In Hagedorns edler, friedfertiger, humaner Persönlichkeit wurzeln seine Verdienste und Schwächen. Hagedorn hatte schon die freundliche Weitherzigkeit, die auch den verstecktesten Rest von Verdienst liebevoll aufsucht[1]), jeder Manier Gerechtigkeit widerfahren lässt, jedes Werk nur an sich selbst misst und nur vor dem ausschliessenden Geschmack eine Abneigung hat. Auch in ihm war schon das Misstrauen gegen den Geist des Systems, wie es viel stärker von Wackenroder formuliert wurde. Auch auf anderem Gebiete werden wir ihm noch als Vorläufer Wackenroders begegnen.

Wenn der Begründer der Ästhetik, Baumgarten, wie J. A. Schlegel 1759 bemerkt, schon die Entdeckung vorweg genommen hat, um derentwillen er Batteux übertragen und mit einem Commentar versehen hat, — die Entdeckung

---

[1]) Justi, Winckelmann I, 331.

nämlich, dass die Kunst der sinnliche Ausdruck der innern Empfindung sein müsse, so war es doch erst Hamann, der diesen Satz, der ursprünglich nur für die Poesie galt, auch auf die bildende Kunst ausdehnte.[1])

Hamann stellte der ruhigen Verständigkeit, wie sie etwa in Hagedorns „Betrachtungen über die Malerei" vorlag, das Recht der schöpferischen Persönlichkeit, die „Herzwärme der Willkür" entgegen. Sein heissblütiges Temperament bäumte sich gegen Anschauungen auf, deren einziger Grundsatz die Grundsatzlosigkeit zu sein schien.[2])

Für ihn giebt allein die Leidenschaft „Abstraktionen sowohl als Hypothesen Hände, Füsse, Flügel — Bildern und Zeichen Geist, Leben und Zunge". Er ist auch ein Vorläufer des romantischen Subjektivismus wenn er „Willkür" und „Phantasie" preist und das kühne Wort: „Wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, stellt ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nach" stammt nicht etwa von Friedrich Schlegel, sondern von Hamann.

An die Stelle der sanfteren Klopstockschen „Empfindung" trat durch ihn die laute Begeisterung für Natur, Genie, Originalität. Er hat mit dem Aussprechen des Gedankens von dem Recht der Willkür und der freien Phantasie den Bann gebrochen, der noch auf aller Kunstanschauung lag. Dass die Kunst der sinnliche Ausdruck der innern Empfindung, dass ihre Wahrheit eine subjektive sei, ist von ihm zuerst mit aller Überzeugungsglut des Gläubigen verfochten worden.[3])

Auch Youngs Buch: „Gedanken über die Originalwerke" (1760) hat diese Strömungen wieder mächtig entfesselt.

Es hat vor allem auch auf Herder gewirkt.

Keiner ist wohl für die romantische Gefühlsbetonung von stärkerer Vorbildlichkeit als Herder, obwohl nie direkt

---

[1]) „Leser und Kunstrichter" 1762.

[2]) Volbehr, Goethe und die bildende Kunst. 1895. S. 90 f.

[3]) Volbehr S. 96 f.

von ihm in den erhaltenen Briefen Wackenroders die Rede ist. Aber Wackenroders Lehrer Koch weist in seinem Compendium der Litteratur auf keinen andern so stetig und immerwährend wie auf diesen grössten Vorläufer der Romantik überhaupt.

Auch bei Herder ist von der moralischen Wirkung der Kunst die Rede — aber nicht nur sie gilt ihm als Zweck der Kunst: Die Mittheilung starker Gefühle ist es, indem der Dichter uns durch seine „moralische Magie“ in das „Labyrinth der Affekte“ führt — die „Heraufbeschwörung der Mimik der Leidenschaften“ im Herzen der Menschen und eben dadurch das kräftigere Innewerden, der lebhaftere Genuss des Daseins.[1])

Im vierten kritischen Wäldchen, das gegen Riedels „Theorie der schönen Künste“ gerichtet ist, zeigt sich Herder vor allem als Schüler Hamanns. Er eifert dagegen, dass man die Schönheit aus Büchern lerne: „Er (Riedel spricht über die Grazie aus Winckelmann, und über die Naivetät aus Moses und über die Schönheit aus Baumgarten — von keinem aus der Natur“.

In die trockene Zergliederung Mendelsohns wirft er Sätze hinein, dass Leidenschaft und Empfindung sinnlich dargestellt, das A und O aller Poesie sei.[2]) Wahre Poesie ist eben eine Kraft der Natur, Sprache der Sinne, der Leidenschaft, der Einbildungskraft.[3])

In der „Plastik“ zeigt er, dass die Hogarthsche Schönheitslinie nichts sei ohne Bezug auf ein dem Gefühl sich ankündigendes Leben. Allem leeren Formalismus in der Kunst, als der Wurzel aller übrigen Verirrungen, erklärt er den Krieg.

Und nun Goethe! Die „praktische Ästhetik“, die der junge Goethe vom Jahre 1771 an bis in die ersten Jahre seines Weimarer Aufenthaltes vertritt, deckt sich in ihren wesentlichen Grundzügen mit den Anschauungen

[1]) Dessoir, K. Ph. Moritz als Ästhetiker. 1889, S. 6.

[2]) Haym, Herder I, 155.

[3]) Haym II, 106.

Hamanns und Herders. Als der grösste Sohn seiner Epoche hat er auch am stärksten ihre Wirkung auf sich erfahren und in seinen Werken unvergängliche Zeugnisse jenes Gefühlskultus geschaffen. Wie er im „Werther" ganz Romantiker ist, so ist er es auch in den Kunsttheorien jener Zeit. Die Empfindung, das, was aus der Seele quillt, ist ihm die Mutter der Künste. Nicht was der Künstler darstellt — sondern wie, das giebt der Sache den Ausschlag. Nur eins wird verlangt: dass das künstlerische Schaffen Sache des Herzens sei. „Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern." [1])

Über die innigen Zusammenhänge zwischen „Glauben und Genie", zwischen gefühlsstarkem Pietismus und prometheischer Originalität hat noch vor kurzem Berthold Hoenig in einer Studie über „Glaube und Genie in Goethes Jugend" [2]) gehandelt. Wie die Mystik des Mittelalters der Reformation voranging, bereitete der Pietismus den Boden für die Geniezeit und die Romantik. Die befreite Innerlichkeit steigert sich zuletzt bis zu schrankenloser Subjektivität; ein Freiheitsrausch ergreift das aus Fesseln erlöste Gefühl. Wie Hamann, als der Vater des Sturmes und Dranges, der auf seinen Genius horchte, zugleich bibelgläubiger Christ war, so auch Lavater, der wie der junge Goethe mit Shakespeare, Christus und Johannes befreundet war. Wenn Spener in seinen „pia desideria" verlangte, dass die wahre Andacht aus dem inneren Menschen fliessen müsse, so strömten in der Geniezeit alle edlen Gefühle, wie der junge Fritz Stolberg rief, aus einer Quelle, der höchsten menschlichen Gabe, die zugleich eine göttliche ist: aus der Fülle des Herzens. J. G. Schlossers „Skizze der Moral" erklärt: „Der Stempel des Genies liegt im innern Menschen." Lavater (Phys.

---

1) Weimar, Ausg. XXXVII, 321 (Falconet).

2) Forschungen zur neueren Litteraturgesch. Festg. f. R. Heinzel, 1898 S. 206 f. 211.

III, 165, 223) hält es für ausgemacht, Liebe sei die Seele der Kunst.

Das Grosse des Pietismus lag ja in dem ganzen ungeteilten Gefühl als solchem ohne Rücksicht auf seinen Inhalt — und es war nur folgerichtig, wenn dann der grosse Religiöse der Romantik, wenn Schleiermacher, der auch aus dem Pietismus hervorgegangen war, die Religion selbst als dies ungeteilte Gefühl definierte. Die einmal geweckte Innerlichkeit förderte immer reicheren Inhalt zutage: der ersten und stärksten ungeteilten Empfindung, der religiösen, folgten andere nach: Gefühle der Kunst, des Vaterlandes, der Freundschaft und Liebe, der schaffenden Natur. Lavaters Drang nach Totalität, Hamanns Grundprincip, dass alles, was der Mensch zu leisten unternehme, aus sämmtlichen vereinigten Kräften entspringen müsse, und das Verlangen des Sturmes und Dranges, das Grunderfordernis des Dichters sei das „ganz von einer Empfindung volle Herz" — das ist alles aus derselben Quelle entsprungen wie Wackenroders Ueberzeugung: dass „Kunst die Blume menschlicher Empfindung sei" und dass es „keinen höheren, der Anbetung würdigeren Gegenstand in der Welt der Künstler gebe als ein ursprünglich Original."

Noch K. von Dalberg sprach es 1791 in seinen „Grundsätzen der Ästhetik" aus: „Die Vollkommenheit der Werke des Künstlers hängt von der Stärke seines Gefühls ab."

Auch Wilhelm Heinse, den man viel zu einseitig nur als Schilderer bacchantischen Sinnentaumels fasst und dessen Verdienste um die Kunstanschauungen Emil Sulger-Gebing vor kurzem in einer feinsinnigen Studie [1]) über seine Gemäldebriefe dargestellt hat, auch Heinse kam es in erster Linie auf Empfindung an. Von ihm als einem der echtesten Stürmer und Dränger gilt das Goethische: „Gefühl ist alles!" „Schwärmen für das Schöne macht

---

[1]) Ztschr. f. vgl. Litteraturgesch. XII, 1898, S. 338 f. Dazu nun K. D. Jessen: Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik. Diss. Berlin 1901 (Palaestra XXI).

allein zum glücklichen Menschen" [1]). Er glaubt nicht daran, dass ein Mensch an einem Werk der Kunst etwas empfinden könne, wenn er nicht schon etwas Gleiches in der Natur oder für sich empfunden habe. Ja, kein Mensch empfinde ein Werk der Natur so wahr, wie der, welcher es gemacht habe. Und noch mehr: er glaubt, dass es alle Menschen anders empfinden und dass der Genuss davon immer im Verhältniss zu ihrem Leben stehe. „Die Phantasie kann nicht eher ins Herz regnen, als bis der Verstand aus Herz und Sinn Wolken gezogen hat." Das höchste Leben in der Kunst darzustellen vermag nur der grosse Mensch — und das Hauptvergnügen an einem Kunstwerk macht ihm am Ende immer das Herz und der Geist des Künstlers selbst und nicht die dargestellten Sachen" [2]).

Hier ist auch noch einer zu nennen, der seiner Natur und seinen Schicksalen nach die Vermittlung zwischen Klassik und Romantik bildet, der Freund Goethes und der Lehrer Wackenroders: Karl Philipp Moritz. Aus pietistisch-mystischen Kreisen hervorgegangen, war er im Verkehr mit Mendelssohn auch von den Aufklärungstendenzen nicht unbeeinflusst geblieben. Aber seine Abhandlung „Über die bildende Nachahmung des Schönen", die zum Teil in Rom während des Zusammenseins mit Goethe entstand, zeigt doch deutlich genug, wie er über die Aufklärung, besonders auch in künstlerischen Fragen, hinausging. Mit Leibniz und Baumgarten stellte Mendelssohn dem Denken als dem Vermögen der klaren Erkenntnis das Empfinden, also auch das künstlerische, als ein niederes Vermögen gegenüber. An Baumgarten anknüpfend, definierte Mendelssohn das Schöne als „sinnlich erkannte Vollkommenheit," aber als eine niedere Vollkommenheit, die sich zu der höheren des Denkens etwa verhalte wie die irdische Venus zur himmlischen [3]). Moritz thut den Schritt darüber hinaus: er stellt

---

1) Heinse, S. S., hrsg. v. H. Laube 1838 VIII, 151. 210.
2) Heinse, S. S. II, 81.
3) Deutsch. Litt.-Denkmale 21, XV.

das Schöne als gleichberechtigt neben das Wahre und Gute. „Das Kunstwerk ist um seiner selbst willen da"! „Das Schöne muss empfunden werden". „Nur das versteht man wahrhaft gut auszudrücken oder darzustellen, was man wahrhaft empfindet. Und was empfindet man wahrhaft?" Das, was man wirklich ist[1]). „Schön ist das, was mit meinem Wesen übereinstimmt." Moritz ist es gewesen, der seiner Zeit in einer ersten Kritik die Welt neuer Anschauungen und Gefühle, die Goethe im „Werther" der Poesie erschloss, im vollsten, dichterischen Sinne gewürdigt hatte[2]). Werther und Götz, die beiden romantischsten Dichtungen Goethes, blieben zeitlebens seine Lieblinge.

Hettner hat Moritz seiner phantastischen Gefühlsschwelgerei wegen mit Jung-Stilling verglichen; und ihre Anfänge in pietistischer Selbstbespiegelung sind freilich die gleichen. Aber Dessoir thut sicher recht, wenn er zugleich an Rousseau erinnert, während er die Einwirkung von Shaftesbury, Winckelmann und vor allem von Herder auf die Bildung seiner ästhetischen Anschauungen betont[3]).

Karl Philipp Moritz führt uns dann herüber zu dem Künstler, der für die Malerei zum ersten Mal wieder die Empfindung über die Technik gestellt, mit dem Moritz selbst während dessen Berliner Aufenthaltes in vertrautem Verkehr gestanden hatte: zu Jacob Asmus Carstens. Von den Gesprächen, die Moritz und Carstens beim Durchstöbern der Lippertschen und Stoschischen Gemmen-Sammlungen geführt haben mögen, ist uns leider nichts erhalten[4]). Aber wie Carstens die in äusserer Fertigkeit verödete Kunst seiner Zeit ansah, das ist bereits an anderer Stelle mit seinen eigenen Worten zum Ausdruck gelangt — und so soll hier nur noch einmal daran erinnert werden, dass auch für ihn die Kunst eine Sache der Empfindung ist.

---

[1]) Italien u. Deutschl. 1789 S. 13.
[2]) W. Alexis: Prutz, Litter.-hist. Taschenbuch 1847 S. 9 f.
[3]) Dessoir, K. Ph. Moritz S. 2.
[4]) Dessoir, S. 52.

Dürfen wir in der kurzen Spanne Zeit von der Mitte des Jahrhunderts ab bis zum Erscheinen der „Herzensergiessungen“ so manche Vertreter der Gefühlsästhetik an uns vorüberziehen lassen, so ist natürlich diese Gefühlsbetonung je nach der Persönlichkeit verschieden gefärbt. Bei Winckelmann der starke volle Strom echter Kunstbegeisterung wie er dem Wiedererwecker antiker Schönheit ziemte. Bei Hagedorn entsprang sie vor allem aus der Feinheit und Verständnisinnigkeit seiner Natur, die alles zu umfassen und zu vereinigen strebte. Bei Hamann der dunkle Drang, die Ahnung von der Bedeutung alles Intuitiven, Unmittelbaren, Geoffenbarten. Herder mit der grandiosen Genialität seines Verstehens musste aus seiner ganzen Natur heraus die Partei des Gefühls gegen den Verstand nehmen, womit er im Gegensatz zu Wackenroder eine philosophische Weltanschauung wohl zu verbinden wusste.

Was dann die Gefühlsästhetik des Sturmes und Dranges wesentlich von der der Romantik unterscheidet, ist, dass es hier nur beim dunkeln Drange bleibt, wie er von Hamann zuerst postuliert worden war, während die Romantik später ihre Gefühle bereits zu deuten sucht. Darin gehörte Wackenroder noch dem Sturme und Drange an, dass er auf diese Reflexion verzichtet, mit Bewusstsein verzichtet. Es erscheint ihm sogar frevelhaft, alles deuten zu wollen. Auch die Gefühlsverherrlichung, die Goethe z. B. im „Werther“ gab, denkt nicht an eine subtile Analyse, wie sie erst die Seelenschilderungen in der „Lucinde“ etwa gaben oder wie sie K. Ph. Moritz in seinem „Anton Reiser“ versucht hatte; obwohl der „Werther“, dank der hellen Klarheit des Goethischen Geistes, trotz seiner Gefühlsverherrlichung, doch anschaulicher, plastischer wirkt als alle Reflexionsromane der Romantiker später.

Wenn man Heinse und Wackenroder in Beziehung setzt, so kommt man unwillkürlich zu dem Wunsch, diese beiden so grundverschiedenen Kunstschwelger in einen Menschen umschaffen zu können! Was Heinse — in seinen

Schilderungen wenigstens — an üppiger Sinnenfreude zu viel hat, das hat Wackenroder zu wenig. In ihnen beiden ist der schärfste Contrast zwischen vollblütigem, überschäumendem Sturm und Drang und bleichsüchtigem Nazarenertum ausgeprägt. Neben Heinses echten Renaissancegestalten ist Wackenroder allerdings ein schwindsüchtiger Klosterbruder mit seiner Demut, seiner Schwärmerei für das stille, beschränkte, gottselige Leben der alten Künstler.

Eher noch ist ihm K. Ph. Moritz verwandt, der ja in Berlin sein Lehrer war, und den er in einem Brief an Tieck dessen „Zwillingsbruder“ nennt.

Aus religiösen Kämpfen heraus, wie sie Jung-Stilling ja auch durchgemacht hatte, hatte sich die Kunstliebe von Karl Philipp Moritz gestaltet. Und bei der strengen, kirchlichen Erziehung die Wackenroder genossen, dürfen wir wohl auch bei ihm innere Kämpfe voraussetzen, bis er sich zu dieser undogmatischen religiösen Kunstfrömmigkeit geläutert hatte.

Moritz hatte gelehrt: „Das Schöne muss empfunden werden!“ und wenn Wackenroder wahrscheinlich auch schon durch seine eigene, persönliche Veranlagung zu solchem Resultat gekommen wäre, so musste es ihn natürlich noch in seiner Eigenart bestärken, wenn er aus dem Munde eines verehrten Lehrers aussprechen hörte, was er selbst still und heimlich empfand. Als er dann endlich selbst dazu kam, seinen Gefühlen Ausdruck zu geben, da geschah es in der Überzeugung, dass im Spiegel der Kunst das menschliche Herz sich selber kennen, dass es durch die Töne „das Gefühl fühlen“ lerne.

Gleich in der Vorrede seines Buches weist er darauf hin, wie fremd er sich den zeitgenössischen systematischen Kritikern und Theoretikern fühle. Wer sie und ihre Schriften liebt, wie etwa die „Venus Urania“ von Ramdohr, mag nur gleich sein Buch ungelesen zur Seite legen. Denn wer ein System glaubt, hat die allgemeine Liebe aus seinem Herzen verdrängt. Erträglicher ist ihm Intoleranz des Gefühls als Intoleranz des Verstandes, Aberglaube besser

als Systemglaube[1]). Wer das, was sich nur von innen heraus fühlen lässt, wie das Wesen der Kunst, mit der Wünschelrute des untersuchenden Verstandes entdecken will, der wird ewig nur Gedanken über das Gefühl, aber nicht das Gefühl selber entdecken. Eine ewig feindselige Kluft sieht er zwischen dem fühlenden Herzen und den Untersuchungen des Forschers befestigt, und jenes ist ein selbständiges verschlossenes göttliches Wesen, das von der Vernunft nicht aufgeschlossen und gelöst werden kann[2]).

So ist also gleich in diesen ersten Büchern der Romantik wieder wie eine Generation früher im Sturm und Drang die unvergleichliche Überlegenheit des ahnendeu Gefühls gegenüber der sich weise dünkenden Vernunft und den „Vernünftlern" (wie Wackenroder sie nennt) ausgesprochen. Ja, er hält es sogar für einen Irrtum der Weltweisen, dass sie die Geheimnisse des Himmels aufdecken und unter die irdische Dinge, in die irdische Beleuchtung des Verstandes haben stellen wollen. Ihm sind die „dunklen Gefühle" wie verhüllte Engel, die zu uns niedersteigen, die er in tiefer Demut als die echten Zeugen der Wahrheit ehrt[3]). Er faltet die Hände und betet an. So wundern wir uns denn auch nicht, wenn er für sein Gefühl den umfassendsten Ausdruck sucht und in Anschauungen und Betrachtungen mündet, wie seit Plato jeder wahrhafte Kunstbegeisterte, auch Winckelmann, empfunden und zum Ausdruck gebracht hatte: dass Gott die Schönheit ist, dass die Schönheit göttlich ist, dass nur Gott die Schönheit ganz empfindet. „Jegliches Wesen strebt nach dem Schönen, aber es kann nicht aus sich herausgehen und sieht die Schönheit nur in sich. Jedem wirft sich aus der umgebenden Welt ein anderes Abbild der Schönheit zurück. Die allgemeine, ursprüngliche Schönheit aber, die wir nur in Momenten der verklärten Anschauung nennen, nicht in Worte auflösen können, zeigt sich Dem,

---

[1]) Herzensergiessungen 1797, S. 186.
[2]) Minor, Tieck u. Wackenroder S. 70 (Spemann Bd. 145).
[3]) Herzensergiessungen 1797, S. 135.

der den Regenbogen und das Auge, das ihn siehet, gemacht hat“ [1]).

Immer wieder versucht er, an den grossen Gestalten aus dem „Heldenzeitalter der Kunst“, wie er die Renaissancezeit nennt, zu zeigen, dass die Kunst nichts Erlernbares ist, sondern dass ihr Strom, „wenn er nur auf eine kurze Strecke geführt und gerichtet ist, unbeherrscht aus eigener Seele quillt.“

Das Wesen aller Dichtung, aller Kunst sieht er im „Verdichten der im wirklichen Leben verloren herumirrenden Gefühle,“ und scharf hat er die Vernünfler und Systematiker zurückgewiesen, die sich nicht in fremdes Wesen hineinzufühlen vermögen, sondern durch Worte, durch Künste des Verstandes über die Kunst und die Künstler herrschen und richten wollen.

Nur dass er, aus seiner eigenen Lage heraus, mehr an die Kunstgeniessenden als an die Kunstschaffenden denkt, dass er mehr von einer andächtigen Aufnahme der Werke des Künstlers, von einem liebevollen Eingehen in seine Intentionen, als von dem Urgrund des Schaffens selber spricht. Er ist keine Sturm- und Drang-Natur, die grosse, mächtige Empfindungen in sich trägt und die die Welt nach ihrem Bilde umgestalten, aus sich heraus neue Welten schaffen möchte, — kein Original-Genie, das in prometheischem Trotz den Himmel stürmen möchte, sondern eine weiche, unendlich feinfühlige zwar, aber auch widerstandsunfähige Natur, der im letzten Grunde doch der Mut zu sich selber, zu seiner eigenen Kunstliebe fehlte, mit dem er sich den widerstrebenden Verhältnissen gegenüber hätte behaupten können. Das ist es, was ihn so wesentlich von den Stürmern und Drängern und den Romantikern nach ihm unterscheidet: sie gehen aufs Ethische, auf praktische Lebensgestaltung aus — wie Heinse in seiner platonischen Republik auf den glückseligen Inseln im „Ardinghello“, wie Fr. Schlegel in der „Lucinde“, Schleiermacher in den „Monologen“, Brentano im „Godwi“. — Wackenroder bleibt

[1]) Herzensergiessungen 1797, S. 107.

bei der Apotheose der Kunst stehen. Dem äusseren Leben gegenüber ist er ganz hilflos; die Verhältnisse bezwingen seine schwache Natur völlig — geschweige, dass er sie zu bekämpfen und zu besiegen vermocht hätte. Er selbst hat diesen Mangel seiner Natur wohl empfunden und darunter gelitten. Er schilt sein „verweichlichtes Künstlergemüt", das den Anblick des Jammers und Elends der Welt nicht ertragen kann. Gerade wenn ihn die Kunst zum „selbstständigen menschlichen Gott" gemacht hat, wenn er „mit frecher Erhebung über andere Menschen heimgesucht wird", — gerade dann empfindet er auch seine Unzulänglichkeit für die thätige, lebendige Welt — und er kommt sich selbst wie ein eitler Götzendiener vor. In solcher Stimmung begreift er die asketischen Märtyrer, die, von dem Anblick der unsäglichen Leiden der Welt zerknirscht, wie verzweifelnde Kinder ihren Körper lebenslang den ausgesuchtesten Kasteiungen und Pönitenzen preisgeben, um nur mit dem fürchterlichen Übermasse der leidenden Welt ins Gleichgewicht zu kommen [1]).

Aber auch mitten in diesen Zweifeln an sich selbst und an der Kunst braucht sich nur eine herrliche Musik zu erheben, so hebt das „lüsterne Ziehen der Sehnsucht sein altes Spiel wieder an — und die ganze kindische Seligkeit thut sich von neuem vor seinen Augen auf".

Er empfindet es als ein Unglück, dass der Mensch, der in Kunstgefühl so ganz zerschmolzen ist, die Vernunft und Weltweisheit, die dem Menschen doch so festen Frieden geben soll, so tief verachtet und sich so gar nicht hineinfinden kann [2]). Der Weltweise betrachte seine Seele wie ein systematisches Buch und finde Anfang und Ende, und

---

[1]) Minor S. 77 nimmt diesen Brief J. Berglingers für Tieck in Anspruch, obwohl er Aufnahme in die Phantasien von 1814 gefunden hat. Ich möchte ihn mit Haym doch Wackenroder zuweisen, gerade der oben zitierten Stelle wegen, die sich ähnlich auch in den Briefen W.'s an Tieck finden. Holtei IV, 234.

[2]) Minors Ausg. S. 79.

Wahrheit und Unwahrheit getrennt in bestimmten Worten. Der Künstler hingegen betrachte sie wie ein Gemälde oder Tonstück, kenne keine feste Überzeugung und finde alles schön, was am gehörigen Orte stehe. Resigniert kommt er zu dem Schluss: „so wird meine Seele wohl lebenslang der schwebenden Aeolsharfe gleichen, in deren Saiten ein fremder, unbekannter Hauch weht und wechselnde Lüfte nach Gefallen herumwühlen“.

Wenn Wölfflin[1]) in seiner Kritik der „Herzensergiessungen“ sagt, nirgends habe Wackenroder — was man in erster Linie wünschen möchte — eine methodische Kritik, eine sachverständige Analyse, eine erschöpfende Auseinandersetzung, so vergisst er, dass Wackenroder gerade diese Art von Kritik bekämpft: er will ja eben nicht in erster Linie „methodische Kritik, sachverständige Analyse, erschöpfende Auseinandersetzung“ — er will nicht Wissenschaft treiben, sondern Kunst geniessen. Er hasst die „Sachverständigen“, die „Kenner“; er will Begeisterte, Sich-Hingebende.

Wölfflin setzt Wackenroders Buch in Parallele zu Goethes „Propyläen“: „Hier ein Mann auf der Höhe der Jahre, der viel gesehen, das Geschaute ruhig überdacht und nun in systematischen Abhandlungen Klarheit über die Grundlagen der Kunst sich schaffen will. Wackenroder noch blutjung, ohne bedeutendere Anschauung, erscheint daneben wie ein lallendes Kind. Jener giebt Abhandlungen, dieser Herzensergiessungen. Beide möchten auf die lebenden Künstler wirken. Es ist kein Zweifel, welcher von beiden die Absicht besser erreichte“. — Wölfflin scheint, wenn ich ihn recht verstehe, zu meinen, dass Goethe diese Absicht besser erreicht habe, während wir doch alle wissen, dass die Bestrebungen der „Propyläen“ so wenig Anklang fanden, dass Goethe sie bald wieder aufgeben musste, und zwar wie er selbst sagt, weil die Bestrebungen der romanti-

---

[1]) Studien zur Litteraturgeschichte. Michael Bernays gewidmet von Schülern und Freunden. 1893, S. 61 ff.

schen Kunst, durch Wackenroder angeregt, stärker geworden waren. Über die Wirkung der „Propyläen" hatte die der „Herzensergiessungen" gesiegt [1]). Dass die „bösartigen Menschen," die sich Goethes Unternehmen in den Weg gestellt hatten, auch Menschen mit einer glühenden Begeisterung für die Kunst waren, dass sie aber mit andern Augen in die Welt sahen als der „spätgeborene Grieche," das kam Goethe erst viel später in den Sinn [2]). So viel ist wahr: es ist keine grosse, gewaltige Gefühlsmacht, die Welten umzuschaffen vermag, die aus den „Herzensergiessungen" spricht. Es steht auch keine starke, vollentwickelte Persönlichkeit dahinter. Insofern kann man auch Goethes Zorn begreifen, als er die grosse und z. T. verhängnisvolle Wirkung sah, die von dem unscheinbaren Buche ausging. Seltsam nur, dass man sich in der bildenden Kunst gerade an das hielt, was schwächlich war an dem Buche, und das Beste darin, seine vorurteilslose Würdigung aller Arten von Schönheit, übersah.

---

[1]) Walzel, Schriften d. Goethe-Gesellschaft Bd. 13 Goethe und die Romantik, Einleitung.

[2] Volbehr, Goethe und die bildende Kunst 1895 S. 235 f.

Classicisten und Systematiker.

Wie aber war es mit dem Classicismus und Systemgeist beschaffen, gegen die Wackenroders milde Natur sich mit solcher Energie wendete? Derselbe Winckelmann, der so genau wusste, dass „nichts mehr von der Natur entferne als ein Lehrgebäude“, hatte doch einen bindenden Kanon aufgestellt, etwas Allgemeingiltiges, Alleinseligmachendes gefunden, was sowohl die ausübenden Künstler wie die Kunsttheoretiker und Liebhaber nach ihm für ein halbes Jahrhundert fast in Fesseln legte.

Batteux war der erste gewesen, der den Plan fasste, das Gebiet der Künste in ein System zu bringen. Noch vor Baumgarten entstand sein System 1747, dem so viele andere folgen sollten. Durch Baumgarten wurde dann, in Halle unter Winckelmanns Augen, die Ästhetik in Deutschland zum Range einer Wissenschaft erhoben — und es war in der That nichts geringes, wenn jemand aus der Schule behauptete, dass es eine Sphäre gebe, wo alle Gelehrsamkeit nichts helfe; geisterzeugte Werke, deren Erschaffung mit den geheimnisvoll wirkenden Naturkräften mehr Ähnlichkeit habe, als mit der absichtsvollen Kunst des Verstandes [1]. Bald darnach wurde Winckelmann der Schöpfer der Kunstgeschichte — und wenn er unwillig Baumgartens Ästhetik als „leere Betrachtungen“ bezeichnete, so drückte sich darin schon die Trennung aus, die bis heute zwischen den Angehörigen der Kunstwelt und den speculativen Ästhetikern besteht.

[1]) Justi, Winckelmann I, 75.

Aber wenn Winckelmann die Entdeckung machte, der einzige Weg für uns, gross, ja unnachahmlich zu werden, sei die „Nachahmung der Griechen“, so war das nur eine Erkenntnis, die in Italien, Frankreich und Holland bereits fünfzig und hundert Jahre früher gemacht worden war, um auch dort zu jenen kalten, akademisch eklektischen Bildern zu führen, wie sie für uns etwa im „Parnass“ und anderen Gemälden des Mengs repräsentiert sind.

In Italien hatten Ludovico Dolce und Bellori diese Lehre von der höchsten Vorbildlichkeit der Griechen gepredigt und die Schule von Bologna sie befolgt; in Frankreich war La Bruyère der Lehrende, Poussin der Typus des Griechenschülers; in Holland Gérard de Lairesse, der Rembrandt und Franz Hals verachtete und Van der Werff pries.

Und nun erschien bei uns in Deutschland Winckelmann, dessen ganzes Lebenswerk ein einziger grosser Hymnus auf die wiedergefundene, wieder entdeckte Antike ist. Gewiss kam es seiner Wirkung zu Hilfe, dass gerade damals Pompeji ausgegraben, Herculanum entdeckt, die Ruinen von Paestum aufgefunden und in der Publikation Stuarts und Revetts die Altertümer von Athen bekannt wurden[1]. Aber so hoch seine Bedeutung für die Kunstwissenschaft und Litteratur anzuschlagen ist — in der bildenden Kunst ist sein Einfluss so verhängnisvoll gewesen wie der Goethes, als er die „Propyläen“ herausgab und sich nicht an die Grossen im Schaffen, sondern an den mittleren Durchschnitt hielt. Es ist doch wohl kein Zufall, dass die starken, eigenartigen Persönlichkeiten in der Kunst, die sich Goethe näherten, fast alle von ihm zurückgewiesen werden. Erst Schadow, dann Cornelius. Er wollte die Kunst in die Lehre nehmen, und die mässigsten Kunstwerke befriedigten ihn, wenn die Forderung nach klassischem Inhalt erfüllt war[2].

---

[1] Muther, Gesch. der Mal. im 19. Jahrh. 1893, I, 104 f.

[2] Gurlitt, Die deutsche Kunst im 19. Jahrh. 1899 S. 31.

Dass Winckelmanns Rede von der Nachahmung der Griechen um jeden Preis in Dresden im Schatten des Zwingers und der katholischen Hofkirche sich erhoben habe, sei kein Zufall gewesen, meint Justi[1]). Aus dem Reiz des Contrastes sei der schnelle Sieg des Classicismus zu verstehen: man hatte den Rausch der Ungebundenheit, der malerischen Überfülle und Überkraft erlebt und war nun für das „Glück der Nüchternheit", den „Glaubenseifer des Regelzwangs" und die „Majestät der Kahlheit" vorbereitet. Diese predigte denn auch 1759 der Dresdener Akademieprofessor Krubsacius in seinen „Gedanken über den guten Geschmack von Verzierungen"[2]), derselbe Krubsacius, der 1773 Goethes Dithyrambus auf die deutsche Baukunst so schroff entgegentrat.

Die Wirkung der neuen classicistischen Ideen an seiner eigenen Kunst erfuhr zuerst der Freund Winckelmanns, der Sachse Anton Rafael Mengs. Während wir an seinen Dresdener Pastellbildnissen oder an seinem Selbstportrait in der Münchener Gallerie begreifen, wie man ihn für einen der merkwürdigsten Maler des 18. Jahrhunderts halten konnte, zeigt sein „Parnass" in der Villa Albani, der unter Winckelmanns Einfluss 1761 entstand, den völligen Zerfall seines Talentes und seiner Technik[3]).

Winckelmann freilich erschien dies Werk der schön bemalten Gipsfiguren so vollkommen, dass er meinte, Raffael selbst würde den Kopf neigen.[4]) Er war zum Fanatiker der schönen Form geworden.

Winckelmann — und kurz darnach Lessing — bekämpften die Vermischung der bildenden Künste mit der Dichtung[5]); sie rieten dafür zu einer Vermengung der

---

[1]) Justi, Winckelmann I, 237.

[2]) Justi, Winckelmann I, 245.

[3]) Muther, Geschichte der Malerei. I, 114.

[4]) Janitschek, Geschichte der Malerei. 1890, I, 586 f.

[5]) Vgl. Erich Schmidt, Lessing, 2. Aufl. 1899, I, 500 f. 508 f.

Malerei mit der Plastik, was doch nicht weniger bedenklich war.[1])

Auch Angelika Kauffmann ist durch Winckelmanns Einfluss zu ihrer antiken Verkleidung gelangt; aber sie wusste ihren Sibyllen und Vestalinnen wenigstens immer eine liebenswürdige moderne Grazie zu geben.[2])

Mengs ist für die classicistische Richtung nicht blos in seiner Kunst, sondern auch in Wort und Schrift eingetreten. Während er malte, habe er im göttlichen Enthusiasmus Gedanken über die Kunst diktiert.[3]) Durch solche Gedanken angeregt, soll Daniel Webb seinen „Versuch über das Schöne in der Malerei" geschrieben haben, ein Werk, das von Richtung gebendem Einfluss auf den jungen Schleswiger Carstens wurde.

Mengs selbst veröffentlichte seine Gedanken über „Schönheit und Geschmack in der Malerei" 1762. Sie waren Winckelmann gewidmet. Winckelmanns Grundsätze und Erkenntnisse sind darin mit vollem Bewusstsein zu Leitsternen der Kunst gemacht, und so ist Mengs der eigentliche Begründer des deutschen Classicismus geworden. Seine Auffassung hat die Richtung der Akademien auf lange Zeit bestimmt.

Raphael mit Correggios Anmut und Tizians Farbe bereichern und ihn durch die Einfachheit der Antike noch im Weglassen des Unnützen zu steigern, — das ist die Aufgabe, welche Mengs der Kunst seiner Zeit stellte — jener schwächliche, blutlose Eklekticismus, gegen den sich Wackenroder mit so richtigem Kunstgefühl wendet.

Die Reden des Londoner Akademiepräsidenten Reynolds, die bald darnach in deutscher Übersetzung erschienen, standen ungefähr auf demselben Boden; nur

---

1) Auch Goethes Meinung in seiner classicistischen Periode war, ein junger Maler werde nur zu seinem Vorteil in die Schule des Bildhauers gehen. Vgl. Erich Schmidt, Lessing I, 508.

2) Muther I, 114.

3) Janitschek, Gesch. der Malerei, S. 586.

dass er durch Shaftesbury zur Antike gewiesen worden war.[1])

Auch Salomon Gessner ist der Meinung, dass man bei den griechischen Bildhauern die „sublimsten Begriffe vom Schönen erlange und lerne, was man der Natur leihen müsse, um der Nachahmung Anstand und Würde zu geben", wie er 1759 schreibt.[2])

Selbst Hagedorns tolerante Seele, die gern alles in sich aufnahm aus allen Gebieten der Kunst, kann nicht umhin, zu bedauern, dass „Terborg und Metsu uns nicht statt holländischer Näherinnen lieber Andromache unter ihren fleissigen Frauen gezeigt haben".[3])

Dass Lessings männlich einseitige Natur sich zu einem festen Princip in der Kunst bekennt, nimmt uns daneben nicht Wunder. Von ihm ist es begreiflich, dass er absolute Regeln, scharf getrennte Gebiete festsetzen will. Auch ohne vielseitig entwickeltes unmittelbares künstlerisches Empfinden und ohne bedeutendere Anschauung, schreibt er den Laokoon; ohne das originale Bildwerk je erblickt zu haben, glaubt er sich zum Gesetzgeber, zum Richter über die Kunst berufen. So kommt es denn, dass er, der sonst lehrte, „dass nur der allseitige Geschmack der wahre sei", nun auch das allein nachzuahmende Ziel in der griechischen Plastik sieht und ganze Gebiete der Kunst einfach verwirft, wie Landschafts- und Genremalerei. So nahm er der bildenden Kunst auf der einen Seite, was er ihr auf der andern durch seinen energischen Kampf gegen Veraltetes, Verzopftes gegeben hatte. Er wähnte, wie Justi sagt[4]), den reinen, strengen, althellenischen Geschmack zu verfechten, indem er, blinden Begriffen blindlings folgend, mit dem Unkraut auch die Blumen ausraufte. Dass er selbst auch als unbefangen Geniessender seine eigenen

---

[1]) H. v. Stein, Entstehung der neueren Ästhetik, 1886, S. 104.
[2]) Muther I, 107.
[3]) Muther I, 107 f.
[4]) Justi, Winckelmann III, 225.

starren Theorien vergessen konnte, zeigen seine Briefe aus Hamburg, wo er selbst malerisch, nordisch empfindet.

Wie Georg Forsters Kunstanschauungen sich ganz in derselben antikisierenden Richtung bewegen, zeigt am deutlichsten sein Aufsatz: „Die Kunst und das Zeitalter" von 1789, der Schillers besonderes Wohlgefallen erregte, und der die theoretische Grundlage für seine „Ansichten vom Niederrhein" bildet. Wenn Leitzmann in seiner Einleitung zum Neudruck von Forsters Ausgewählten Schriften [1]) meint, Forsters idealistische Ästhetik stehe ganz auf dem Boden Winckelmanns, Lessings und Herders und nehme mit liebenswürdiger Leichtigkeit viele Gedanken voraus, denen Schiller später klassischen Ausdruck gegeben habe, so kann man ihm wohl zustimmen — nur scheint es mir richtiger, Herder hier auszuschliessen. Sogar Schiller spürte Lust, „die unterdrückte Partei der neuen Kunst gegen ihn zu nehmen" [2]), ein so blinder Verehrer der Griechen ist Forster in diesem Aufsatz: Ganz allein die Griechen erheben sich zur höchsten Vollkommenheit des Ideals, und unermesslich ist die Entfernung, in der die moderne Kunst hinter der alten zurückbleibt. Auch ihm ist, wie für Winckelmann und für Goethe, der Mensch der höchste Gegenstand der schönheitbildenden Kunst. Raphael steht einzig unter den Neueren, weil er die hohe Idealisierungskunst der Alten besass und Guido Reni hatte so viel Anlage zum grossen Maler, weil er nach ihren schönsten Werken kopierte. Nur den relativen Wert der neueren Kunstwerke will er retten — aber selbst das gepriesenste Kunstwerk lässt ihn kalt und gleichgiltig, wenn es nicht Spuren jener Idealisierung an sich trägt, welche die Züge der Natur durch Zusammenstellung veredelt und dem Möglichen Wirklichkeit verleiht. Die neue Kunst sei zur Dienstbarkeit herabgedrückt: in den unentwickelten Gliedern des Säuglings, in der Qual des gefolterten Dulders das Göttliche darzustellen bleibe ein unauflösbares Problem.

---

[1]) Deutsche Litteraturdenkmale 46/47. 1894, S. XVIII.

[2]) Schiller an Huber 13. Jan. 1790.

Wie er Mengs schon in diesem Aufsatz für sich sprechen lässt, so sind auch seine „Ansichten vom Niederrhein“ im Grossen und Ganzen doch nur Ausführungen der strengsten classicistischen Ideen. Selbst die Bewunderung des Kölner Domes, der ihm den Begriff der Unendlichkeit giebt, vermag ihn nicht darüber hinwegzutäuschen, dass nur die griechische Baukunst der Inbegriff des Vollendeten, d. h. des Schönen ist.

Wie weit aber seine Anschauungen von allem Herderschen und Wackenroderschen Universalismus entfernt sind, zeigen am deutlichsten die Betrachtungen, die sich an die Düsseldorfer Gallerie anknüpfen. Sie stehen auch in schärfstem Gegensatz zu Heinses „Gemäldebriefen“, die, fast zwei Jahrzehnte vorher entstanden, eine Feinheit und Freiheit des künstlerischen Urteils zeigen, die uns noch heute zur grössten Bewunderung nötigt. Aber hat Heinse z. B. die Bedeutung von Rubens voll erkannt, so wendet sich Forster voll Entsetzen von dessen „Jüngstem Gericht“, diesem „Meisterstück des Abscheulichen“ ab. Ebenso empört ihn die „dicke Lady Rubens“ in der Himmelfahrt der Jungfrau in Antwerpen. Dagegen ist Guido Reni sein Entzücken, der uns heute leer und süsslich erscheint. Noch schlimmer als Rubens kommt Dürer fort: „Was ist ein grosser Künstlername, wenn solch ein buntscheckiges, steifes, elend gruppiertes, in harten Umrissen mühsam hingedrechseltes Werk nichts anderes für sich hat als Albrecht Dürers Ruhm. Liesse sich doch nur die Aechtheit dieses unedlen und zugleich so sehr missratenen Kunstwerkes mit einiger Wahrscheinlichkeit bezweifeln!“[1]) Und mit so untergeordneten Gebieten wie Tier- und Landschaftsmalerei will er sich nicht befassen, wo höhere Gegenstände ihn an sich reissen. Auch er sieht, wie Winckelmann und Lessing, die Plastik als massgebend für die Malerei an. „Was ist Farbe gegen Form?“ fragt er, wohl mit direkter Wendung gegen Heinse,[2]) und ein blosser Umriss, mit

[1]) Ansichten vom Niederrhein. 1800, II, 494.

[2]) Vgl. Jessen, Heinses Stellung zur bildenden Kunst, 1901, S. 28.

Raphaels Schönheitssinn entworfen, ist ihm mehr wert als das vollendetste Gemälde, dem diese wesentlichste Bedingung fehlt. Licht und Farbe, Bewegung, Ausdruck und Anzug könne die Einbildungskraft sich zu einer gegebenen schönen Gestalt leicht hinzudenken. Hingegen den feineren Genuss störe unwiderbringlich eine schlechte oder gemeine Natur, das Gemälde sei im übrigen noch so meisterhaft ausgeführt.[1]) Es scheint ihm endlich Vermessenheit, zu glauben, wir könnten die Griechen je erreichen.[2])

Friedrich Schlegel wusste diesen Classicismus Forsters in der liebevollen Charakteristik, die er 1797 im „Lyceum" gab, am einfachsten dadurch zu motivieren, dass „es ohnehin eine allgemeine Liebhaberei der deutschen Autoren ist, die Geschichte des Altertums zu erfinden; auch solcher, die in der gesellschaftlichen Natur ihrer Schriften durchaus keine Entschuldigung finden können.[3]) (Moritz z. B., meint er, würde vortrefflich über die Alten geschrieben haben, wenn er sie gekannt hätte; aber es habe nur wenig gefehlt, dass er sie gar nicht kannte.)

Dass der Mann, mit dem Goethe in Italien wochenlang den innigsten Verkehr pflog, den er nach der Rückkehr zu sich nach Weimar einlud, in seinen ästhetischen Theorien kein Stürmer und Dränger mehr sein durfte, versteht sich von selbst. So sehen wir denn auch Karl Philipp Moritz auf Seiten derer, die in der bildenden Kunst zur Antike zurückführen möchten. Seine Abhandlung „Über die bildende Nachahmung des Schönen", die zum Teil schon vor seiner italienischen Reise koncipiert war, aber in Rom vollendet wurde und Goethes vollen Beifall erhielt, bestimmte den Wert des Kunstwerks zum ersten Mal als in ihm selber liegend. — Deutlicher als aus dieser Abhandlung geht sein antikisierender Standpunkt aus seinen nach-italienischen Schriften hervor. Besonders in seinen

---

1) Ansichten I, 206.
2) Ansichten III, 22.
3) Jugendschriften ed. Minor 1882, II, 137.

„Reisen eines Deutschen in Italien von 1786—88“ in Briefen[1]) und in der von ihm und Hirt herausgegebenen Zeitschrift: „Italien und Deutschland“, mit der er einen Plan verwirklichte, den einst Heinse vor ihm gehabt hatte, ohne die Mittel zur Ausführung zu erringen. Er ist nicht ein so starrer Verfechter des Classicismus wie Georg Forster; dazu ist neben dem Einfluss Shaftesburys und Winckelmanns der von Herder zu stark gewesen, wie Max Dessoir in seiner Schrift „Karl Philipp Moritz als Ästhetiker“ [2]) nachgewiesen hat, und wofür auch Goethes „Italienische Reise“ zahlreiche Zeugnisse giebt, — von der persönlichen Berührung mit Herder in Rom abgesehen. Aber Moritz sieht doch in Mengs und David die Maler, welche dem Zeitalter die meiste Ehre machen. Und wenn er Dürer schätzt, so kann er sich doch nicht versagen, zu bedauern, dass er Raphael und die Antike nicht kennen gelernt habe — gerade wie Winckelmann es Holbein gegenüber gethan hatte.[3]) In dem Streite der Berliner, ob das Denkmal Friedrichs II. in antiker oder preussischer Kleidung ausgeführt werden solle, stellt sich Moritz auf die Seite der Antike.

Alle seine Bemühungen gehen darauf hinaus, die Künstler zur Antike zurückzuführen, da auch ihm die Darstellung menschlicher Bildung das Höchste in der Kunst ist. Seine „Götterlehre“ hat nachweisbar Schinkel Anregung zu seinen Compositionen gegeben. Und Goethe berichtet in der Italienischen Reise: „Moritz studiert jetzt die Antiquitäten und wird sie zum Gebrauch eines jeden Denkenden vermenschlichen und von allem Büchermoder und Schulstaub reinigen.“

Ja, er interessiert sich trotz seiner Bewunderung der Peterskirche, die ihm als das „grösste Gebäude auf dem Erdball“ erscheint, fast noch mehr für das antike Italien

---

1) Berlin 1792, I u. II.
2) Naumburg 1889.
3) „Italien u. Deutschland.“ Berlin 1789. S. 16.

als für das mittelalterliche. Er zitiert beständig Homer und Virgil, liest den Livius (Raub der Sabinerinnen) erinnert sich in Velletri der Satiren des Horaz und widmet der Betrachtung der Altertümer in Pompeji und Herkulanum einen grossen Teil seiner Reisebriefe.

Berninis „David“ und „Apoll und Daphne“ erscheinen ihm steif, roh und unbeseelt, so dass eine antike Bildsäule von der niedrigsten Klasse dennoch diesen Hauptwerken der neueren Kunst weit vorzuziehen sei. Der Überblick über das Ganze, wodurch ein Kunstwerk allein Charakter und Würde erhält und den die Antike besass, scheint ihm bei der modernen Kunst zu fehlen.[1])

In einem gothischen Dom sieht er alles darauf angelegt, dass die Höhe furchtbar, die Weite wie eine Wüste erscheine, dass die ungeheuren Verhältnisse uns zwingen, mit einer Art von Entsetzen empor zu schauen und der Geist sich unter der Masse gleichsam erdrückt fühlt, dass das gothische Gebäude mit einer Art von wilden Schwärmerei sich selber in schauervollen Labyrinthen zu verlieren suche.[2])

Am deutlichsten aber geht sein antikisierender Standpunkt vielleicht aus folgenden Worten hervor: „Aus den Götteridealen der Griechen, wenn man sie als Symbole der Macht, der Stärke, der Weisheit und der Schönheit betrachtet, leuchtet noch jetzt der helle Geist hervor, welcher die erhabensten Ideen des Verstandes in Gestalt und Umrisse übertrug und die meisten Begriffe, welche eine aufgeklärte Philosophie lehren konnte, durch die Kunst anschaulich wieder darstellte. Nicht das Unmenschliche und Ungeheuerliche, sondern gerade das Menschliche in seiner höchsten Erhabenheit und Würde war bei den Alten das höchste Ziel der Kunst — dadurch erhielt alles auf den Geist der Menschen eine unmittelbar zurückwirkende Kraft, und die Griechen arbeiteten sich dadurch zu einem

---

1) Reisen in Italien II, 230.
2) Reisen in Italien I, 185.

Grade von Kultur empor, welchen nach ihnen noch kein Volk erreicht hat.“ [1])

Von diesem Standpunkt aus kommt er als einer der ersten zu der schärfsten Verurteilung von Schillers Jugenddramen, lange vor der Romantik. Schiller selber verzieh ihm das nicht nur, sondern in seiner eigenen antikisierenden Zeit verteidigt er Moritz lebhaft gegen Knebel, und seine „Künstler“ sind von den Moritzischen Kunstanschauungen nicht unbeeinflusst geblieben.

Den Vorlesungen, die Moritz als Hofrat und Professor der Theorie der schönen Künste und Altertumskunde an der Berliner Akademie hielt, haben dann Anfang der neunziger Jahre Tieck und Wackenroder beigewohnt. Vielleicht ist es auf seine Begeisterung für die Peterskirche zurückzuführen, dass Wackenroder diesem „erhabenen Wunder der Welt“, das er doch nie mit Augen gesehen, in den „Phantasien“ [2]) einen eigenen Aufsatz widmet.

Wie kläglich und unerträglich uns heute der Vertreter classicistischer Kunsttheorien erscheint, den Wackenroder allein mit Namen bekämpft, hat schon Wölfflin durch eine einfache Wiedergabe aus Ramdohrs „Charis oder über das Schöne und die Schönheit“ von 1793 gezeigt [3]). Es handelt sich darum, den Begriff eines schönen Gemäldes zu geben, und wir verstehen angesichts der gespreizten, anmassenden Redeweise, dass Wackenroder ja gleich in der Vorrede der ‚Herzensergiessungen‘ durch Tieck konnte sagen lassen: „Wer diesen liebt, mag nur, was ich geschrieben, sogleich aus der Hand legen“. Aber lassen wir einmal Ramdohr reden: „Es ist eine durch schöne Fertigkeiten des Geistes und der Hand bearbeitete . . . Tafel, in deren Raume specifike stillestehende Profile individueller Körper in dem Masse enthalten sind, dass der Beschauer

[1]) Reisen in Italien III, 41.

[2]) Minors Ausg. S. 30 ff.

[3]) Studien zur Litteraturgeschichte, Mich. Bernays gewidmet. 1893. S. 61—73.

an der Ähnlichkeit des vollständigen Abglanzes dieser Profile mit den individuellen Vorbildern an einem festen Gesichtspunkt sich belustige und zu gleicher Zeit das Äussere dieser Tafel mittelst der malerischen Wirkung dem Auge wohlgefällig und das Innere derselben mittelst Bedeutung, Geist, Ausdruck des ganzen Werkes für seinen Geist interessant finden könne“ (VIII. Buch, 13. Cap.).

Ich glaube, es bedarf in der That keines weiteren Zeugnisses, dass von einer solchen Art von Kunstbetrachtung jeder wirkliche Liebhaber der Kunst sich mit Verachtung und Schrecken fortwenden musste.

Schon Herder hatte das von Rom aus in einem Brief an Frau von Diede gethan, und Goethe und Schiller hatten Ramdohr im Xenienkampf nicht verschont.

Auch das „Athenäum“ gönnt sich in seinem „Reichsanzeiger“ (II, 333) einen Scherz mit diesem wunderlichen Ästhetiker. Es stellt unter seine Preisaufgaben folgende:

> „Derjenige, welcher beweisen kann, dass er, ohne irgend eine Nebenabsicht, blos um das Fortkommen der Ästhetik zu befördern, die „Urania“ des Herrn von Ramdohr zu Ende gelesen habe, soll zur Prämie die ästhetischen Versuche des Herrn von Humboldt erhalten. Wer die Lektüre nicht vollendet, aber doch bis über die Hälfte gekommen ist, erhält zwanzig noch ungedruckte Gedichte von Mathisson.“

Nicht ganz so peinlich schwülstig wie Ramdohr giebt sich der Freiherr von Racknitz [1]) in seinen, in Dresden 1792 erschienenen „Briefen über die Kunst an eine Freundin“. Aber zu derselben Art nüchterner, belehrender Kunstkritiker gehört auch er. Auch er will Nachahmung der Griechen neben der der Natur. Er will seine Gedanken über die Kunst nach dem Muster von Fontenelle, Diderot u. a. geben, ohne da Vinci, de Piles, Watelet, Hagedorn zu kennen. Sein Muster ist Sulzers Theorie der schönen Künste, die schon den Studenten Tieck und Wackenroder so wenig befriedigend gewesen war. Auf vier Hauptpunkte soll nach ihm der Maler und Kunstfreund sehen:

[1]) Vgl. Xenien, Schrift der Goethe-Ges. VIII, 167.

auf richtige Zeichnung, auf gute Wahl oder Erfindung des Geschmacks, auf geschickte Anordnung, auf gutes Colorit. Er verweist auf Hogarth, der den Werth der Schönheitslinie am besten dargelegt habe. Guter Geschmack ist ihm ein richtiges Gefühl des wahren Schönen, das entweder blos natürlich oder ausgebildet ist.

Seine Ausführungen gehören zu der flachen, trockenen Mánier, die Wackenroder so hasste, wenn es sich um das Verhältnis zur Kunst handelte, eine Abneigung, die wir ihm wohl nachfühlen können.

Wichtiger als die längst vergessenen Ramdohr und Racknitz sind die Repräsentanten des Classicismus, die ihre Begeisterung für die Antike sich zum grössten Teil im Anschauen der Denkmäler Italiens erwarben und dann von Weimar aus die deutschen Künstler und Kunstfreunde für diese einzig grosse, wahre Kunst zu gewinnen trachteten: Fernow, Heinrich Meyer und Goethe. Schiller kommt hier weniger in betracht, da er für bildende Kunst nur geringes Verständnis besass — und ganz sicherlich keins für Malerei, für Farben. Dagegen war Wilhelm von Humboldt jahrelang das Haupt des in Rom versammelten Künstlerkreises, durch Schiller in künstlerischen Fragen beeinflusst, wie er ihm seinerseits neben Reinhold Kant nahe gebracht hatte.

Durch Reinhold wurde in Kants Philosophie auch Fernow eingeführt, der dann in Rom die Kunstschätze gleichsam „nach kantischen Principien" betrachtete. Er hielt in Rom Vorträge über die Kunst nach kantischen Principien [1]), und seinem Einfluss ist es es wohl zuzuschreiben, wenn sein Freund Carstens (dessen Biograph Fernow später wurde), die kantischen Anschauungsformen von Raum und Zeit nach der Weise der griechischen Mythologie in wirkliche Gestalten als Personifikationen zu fassen versuchte. Wenn Schiller darüber spottete: „nächstens werde man die Tugend tanzen", so hat Gurlitt wohl nicht Unrecht,

[1]) Riegel, Wiederaufblühen etc. S. 185.

mit der Ansicht: wenn Carstens diese Gestalten Chronos oder Uranos genannt hätte, so würde man nichts gegen sie einzuwenden haben.

Jedenfalls wusste man damals in Weimar so wenig von Carstens, dass auf Goethes Veranlassung hin 1797 jenes Pamphlet von Maler Müller in Schillers „Horen“ erschien, in dem Müller aufs heftigste gegen die antikisierende Kunst von Carstens und seinen Bewunderer Fernow polemisierte [1]).

Fernow war, wie er 1796 an Baggesen schreibt, der Meinung: so unmöglich es auch selbst in Rom sei, ohne gründliche Vorbereitung durch Philosophie etwas Probehaltiges über die Kunst zu schreiben, ebenso unmöglich sei es in Deutschland, auch bei der grössten Reinheit und Vollständigkeit philosophischer Einsicht, in das Wesen des Schönen und der bildenden Kunst zu dringen; denn hier würde der Begriff und dort die Anschauung mangeln. Erst in Rom habe er Kants Kritik der Urteilskraft ganz verstehen gelernt — und der Geist ihres grossen Verfassers sei ihm noch grösser erschienen durch die Tiefe und Wahrheit seiner Vernunft offenbarungen, die ihm bei der Betrachtung der vortrefflichsten, genialsten Kunstwerke auf überraschende Weise eingeleuchtet hätten.

So ist Fernow, der überall, in seinem „Handbuch für bildende Künstler“, in seinen Kunst-Vorträgen, in seiner Biographie von Carstens, von philosophischen Grundsätzen geleitet ist, der Typus des Systematikers, wie Wackenroder in seiner ausschliesslichen Gefühlsweichheit, der jedes „Gedankenspalten“ zuwider war, ihn nicht mochte. Ebenso wenig wäre ihm Heinrich Meyer als ein echter Künstler und Kunstfreund erschienen, wenn er noch von ihm gewusst hätte. Es blieb Heinrich Meyer vorbehalten, fast zwanzig Jahre nach Wackenroders Tode in seinem Manifest gegen die „neudeutsch-religios-patriotische

---

[1]) Vgl. E. Schmidt, Schriften der Goethe-Gesellschaft. VIII, 164.

Kunst“ Wackenroders Buch mit dem Bannstrahl zu treffen und so der inneren Gegensätzlichkeit ihrer Naturen auch nach aussen hin Ausdruck zu geben.

Heinrich Meyer, der Schüler von Winckelmann und Mengs, hatte Goethe in Rom besonders an sich gefesselt durch seine ausgebreiteten Kenntnisse auf kunstwissenschaftlichem Gebiete. Er wollte das Interesse auf das Studium der Kunstgeschichte lenken und berührt sich darin wenigstens mit Wackenroder, der ja auch durch das Studium der Kunstgeschichte, des Vasari besonders, die Liebe zur Kunst neu entflammen will. Wackenroder erstrebte gewissermassen für die christliche Kunstgeschichte, was Winckelmann für die antike gethan hatte.

Während Wackenroder seine „Herzensergiessungen“ schrieb, war Heinrich Meyer noch einmal nach Italien gereist, um sich auf die kunstwissenschaftliche Unternehmung, die Goethe in Gemeinschaft mit ihm plante, noch gründlicher vorzubereiten. Sie wollten der Welt zeigen, was wahre Kunst sei, wie man aus dem Studium der besten Kunstwerke die Regeln für eigene Kunstübung ableiten könne — sie wollten lehren. Nur unter grossen Schwierigkeiten ist dies Vorhaben zur Ausführung gelangt in den „Propyläen“, den Weimarischen Kunstausstellungen, Preisausschreiben und Recensionen. Aufsätze und Recensionen in der Allg. Litteraturzeitung, Benvenuto Cellini, Winckelmann und sein Jahrhundert, Meyers Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts, Philipp Hackert, der Aldobrandinischen Hochzeit, Meyers Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, Goethes Italienische Reise, an der Meyer wesentlichen Anteil hat, und das Manifest gegen die „Neudeutsch-religios-patriotische Kunst“ — alle diese Schriften sprachen den bis zum Eigensinn von der absoluten Richtigkeit seiner Anschauungen überzeugten Geist des Classicismus aus, der in den Bestrebungen der Romantiker nur „Böswilligkeit“ zu sehen vermochte.

Goethe hat Meyers „Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen“ ein „ewiges Werk“ genannt, in dem

die Kunsteinsicht von Jahrtausenden liege: doch der Kunstforscher von heute gesteht, dass es nur ganz geringen Einfluss geübt habe, da die tiefgehende Bewegung der Erforschung der Kunstideen selber, wie sie seit drei Jahrzehnten begonnen, spurlos an dieser Lebensarbeit vorüber gegangen sei.[1])

Paul Weizsäcker verteidigt in seiner Einleitung zu dem Neudruck von Meyers Schriften diesen und Goethe gegen den Vorwurf, dass ihnen jeder Sinn und alles Verständnis für die altdeutsche Kunst gefehlt habe.[2]) Thatsache ist ja, dass er 1813 den Gemälden von Lukas Cranach in der Kirche zu Weimar eine Monographie gewidmet hat. Aber auch die Herausgeber der Goethischen Kunstschriften[3]) gestehen zu, es wäre verfehlt, den „historischen Sinn" Heinrich Meyers etwa dem Herders oder Rumohrs gleichzustellen. Er hielt als Schüler Winckelmanns am Princip des „Lehrgebäudes", des „Systems" fest.

Dass diesem Manne aber nicht erst im Jahre 1817, als die Weimarer Kunstfreunde durch die Einseitigkeiten der Nazarener gereizt waren, sondern überhaupt von seinem dogmatischen Standpunkt aus die ruhige, historische Betrachtung fehlte, zeigt deutlich genug sein Ausfall auf die Gothik in den „Propyläen" von 1799, in dem Aufsatz „Über die Lehranstalten zu Gunsten bildender Künste": „Der beleidigende Anblick von Unformen und Abgeschmack bewegt uns hingegen zum Mitleid oder reizt gar zur Verachtung derjenigen, die solche Werke hervorbrachten. Wer fühlte wohl je in einem barbarischen Gebäude, in den düsteren Gängen einer gothischen Kirche, sein Gemüt zu einer freien, thätigen Heiterkeit gestimmt? Nur wer trüb in sich verschlossen gern Gespenster ahnden mag, sich an feuchten Schauern ergötzen, dem modrigen Geruch und der Verwesung was abgewinnen kann, wird daselbst

---

[1]) Stark, Handbuch der Kunstarchäologie I, 231.
[2]) Seufferts D. Litt. Denkmale 25, XLIII f.
[3]) Spemanns Nationallitteratur 30, XLV.

ein trauriges, stockendes Behagen empfinden. Jede strebende Kraft aber verlässt sobald als möglich ein solches Lokal, holt in freier Luft wieder frischen Atem und schätzt sich glücklich, dass die Zeiten, in denen solche Werke entstanden, längst vorüber sind.“ Spricht so der in alle Kunstarten sich einfühlende historische Sinn?

Wie Goethes Kunstanschauungen vom römischen Aufenthalt an sich von Jahr zu Jahr mehr mit denen des „Kunstfreundes“ deckten, ist zu oft dargelegt worden, als dass es in diesem Zusammenhang noch einmal ausführlicher Behandlung bedürfte. Wenn wir ihn früher schon und in folgenden Abschnitten wieder als Vorläufer Wackenroders und der romantischen Strömungen nennen durften, so steht er jetzt, zur Zeit des Erscheinens der „Herzensergiessungen“ auf entgegengesetztem Boden. Man mag das bedauern oder sich darüber freuen — Thatsache ist, dass sich beide Richtungen auf ihn berufen können, wie es ja vielleicht das Wertvollste grosser Persönlichkeiten ist, dass so viele verschiedene Strömungen von ihnen ausgehen, so viele verschiedenartige Menschen an ihnen teil haben können.

Welches nun der wahre, der echte, der vollendetste Goethe ist, wer wollte behaupten, den objektiven Massstab zu besitzen, um das zu entscheiden?

Zu jener Zeit, in den neunziger Jahren, war Goethe der Meinung: „Die Kunst ist einmal, wie das Werk des Homeros, griechisch geschrieben, und derjenige betrügt sich, der da glaubt, sie sei deutsch.“

Wenn wir so gesehen haben, wie sich eine Reihe der bedeutendsten Geister des 18. Jahrhunderts entschlossen auf den classicistischen Standpunkt stellten, so begreifen wir, dass es ihr Entsetzen erregen musste, als man diese Unumstösslichkeit ihres Kunstglaubens anzuzweifeln begann — und noch dazu in so unbehülflicher, kindlicher Weise. Bei Winckelmann, dem Urheber dieses Dogmas, ist es die grandiose Einseitigkeit eines ganz von einer

hohen Lebensaufgabe erfüllten Menschen: eine Einseitigkeit, wie sie der grosse Umgestalter und Reformator braucht, die mit so zwingender Naturnotwendigkeit aus seinem ganzen Wesen und Werk hervorging, dass wir sie bei ihm gar nicht anders wünschen können.

Anders freilich verhält es sich bei seinen Schülern und Nachfolgern, bei denen, die von ihm lernten. Da möchte man oft bedauern, dass sie solche Winckelmann-Gläubige wurden, wie Mengs z. B., und vergassen, dass man einem Lehrer am besten dankt, wenn man nicht sein Schüler bleibt, sondern zu eigener Selbständigkeit ausreift. Was bei Winckelmann echt, innerste Natur war, wurde bei ihnen oft künstliche Ablenkung von naturgemässeren Bahnen, tote, mühselig erworbene Nachahmung.

Dann wieder lässt sich der classicistische Standpunkt am besten bei dem grossen Simplifikator Lessing rechtfertigen. Wenn sich uns die Menschen in zwei grosse Reihen scheiden, deren Typen Plato und Aristoteles sind und uns die künstlerischere, synthetische Natur Platos näher steht, so giebt es doch wenige Gestalten, die so überzeugend die Notwendigkeit des kälteren, mehr zur Analyse neigenden Typus erweisen wie Lessing. Er war wie Aristoteles der grosse Systematiker. Wenn die Romantiker, wie die Gefühlsmenschen überhaupt, die geheime Verwandtschaft aller Dinge empfinden und hervorheben, so sieht er überall die Grenzen, die Unterschiede, das Trennende. Die Relativität aller Dinge war nichts für ihn, wenn er die Technik des Dramas, der bildenden Künste geben wollte. Er brauchte Feststehendes — und wo hätte er das besser finden können als bei den grossen Gestalten der antiken Kunst, die in ihrer marmornen Ruhe und Abgeschlossenheit wohl als ewig gültige Typen erscheinen können? Aber gerade das Grosse, das Wirkende in Lessings Kunstschriften musste einer Natur wie Wackenroder immer fremd bleiben.

Viel weniger originell ist der classicistische Standpunkt bei Georg Forster. Wie ihn die Schwäche seiner eigenen Natur zum Verständnis der christlichen Kunst führte, so haftet seiner Bewunderung der griechischen Kunst etwas Übernommenes, Conventionelles an. In seinem Verhältnis zur Kunst ist er ein wenig Bildungsphilister; es ist kein reines, unmittelbares Verhältnis. Ich glaube kaum, dass man annehmen darf, dass seine „Ansichten“ auf Wackenroder gewirkt haben; was ihn Friedrich Schlegel näher brachte, war gewiss mehr die andere Seite seines Wesens, die auf Politik, auf praktische Neugestaltung des Lebens ausging.

Die künstlerischen Anschauungen von Karl Philipp Moritz haben dagegen direkt und nachweisbar auf Wackenroder gewirkt. Ueberhaupt finden wir ihn vor der Erlanger Zeit, vor der Unterweisung durch Koch durchaus als einen Schwärmer für „griechische Simplicität“. Sein Lieblingsname ist „Agathon“, den er unter eine Ode setzt, die Bernhardi in ein zu gründendes Journal aufnehmen will. In Dresden entzücken ihn schon 1793 die Antiken, denen er freilich nur einen flüchtigen Besuch abstatten konnte.

Die genauere Kenntnis der altdeutschen Litteratur ist es dann, die ihm das Verständnis für mittelalterliche Kunst überhaupt öffnet, und in Nürnberg ist ihm Hans Sachs und das Herumstöbern in Bibliotheken ebenso wichtig, wie die Anschauung der Denkmäler bildender Kunst.

Dass die nüchterne platte Kunstbetrachtung, wie sie im Geist der Aufklärung von Sulzer, Ramdohr, Racknitz u. a. geübt wurde, auf empfindsamere Gemüter nur abstossend wirken konnte, begreifen wir ohne weiteres. Aber auch Fernows Art, die Kunst nach Kantischen Principien zu fassen und zu ergreifen, musste Wackenroder immer fremd bleiben. Ebenso die würdevoll belehrende Art Heinrich Meyers. Die „Propyläen“ hat Wackenroder ja nicht mehr erlebt; wenn er sie noch ge-

kannt hätte, so hätte er gegen sie gewiss manches auf dem Herzen gehabt — wie er schon zum voraus gegen ihre streng systematische, rechthaberische Art in seinem Aufsatz „Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst“ (Herzensergiessungen 1797, S. 97 ff.) aufgetreten ist: ein Aufsatz, der meiner Ansicht nach überhaupt zu dem Bedeutendsten und Eigensten gehört, was Wackenroder geschrieben hat.



Lebenslauf.

In Elberfeld wurde ich, Helene Stöcker, als die älteste Tochter des Kaufmanns Ludwig Stöcker und seiner Frau geb. Bergmann, am 13. November 1869 geboren. Ich bin Protestantin. Meine Schulbildung erhielt ich auf der städtischen höheren Töchterschule in Elberfeld. Von Januar 1892 an besuchte ich das Seminar von Fräulein Lucie Crain in Berlin und bestand November 1893 in Berlin die Prüfung als Lehrerin für höhere und mittlere Mädchenschulen. Hierauf nahm ich an einzelnen Kursen der von Frl. Helene Lange geleiteten „Gymnasialkurse für Frauen" teil, sowie am Geschichtskursus für die Oberlehrerinnenprüfung im Viktoria-Lyceum. Von Herbst 1896 an widmete ich mich 10 Semester lang — davon 6 in Berlin, 1 in Glasgow, 3 in Bern — dem Studium der deutschen Litteratur, Geschichte, National-Ökonomie und Philosophie. Vorlesungen hörte ich bei den Herren Professoren: Breysig, Dessoir, Dilthey, Frey, Geiger, Herrmann, Hintze, Jastrow, Lenz, Meyer, Naudé, Oncken, Paulsen, Pfleiderer, Roediger, Scheffer-Boichorst, Erich Schmidt, Schmoller, Simmel, Stein, Tille, Wagner, Walzel. Ausserdem war mir vergönnt, an den germanistischen, historischen, philosophischen, kunsthistorischen, nationalökonomischen Übungen, bezw. Seminarien der Herren Professoren: Breysig, Dessoir, Dilthey, Frey, Jastrow, Oncken, Scheffer-Boichorst, Erich Schmidt, Stein und Walzel teilzunehmen. Allen meinen Lehrern, insbesondere aber den Herren Professoren Breysig, Dilthey, Erich Schmidt, Tille und Walzel sei hierdurch mein herzlichster Dank ausgesprochen.


Buchdruckerei von Carl Salewski, Berlin C.,
Neue Friedrichstrasse 44.





RETURN TO the circulation desk of any
University of California Library
or to the
NORTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
Bldg. 400, Richmond Field Station
University of California
Richmond, CA 94804-4698

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS
- 2-month loans may be renewed by calling (510) 642-6753
- 1-year loans may be recharged by bringing books to NRLF
- Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date.

DUE AS STAMPED BELOW

MAY 16 1997

12,000 (11/95)

YB 22929

